

निवेदन

प्रयाग विश्वविद्यालय द्वारा स्वीकृत 'द डेवेलपमेंट आव हिन्दी लिटरेचर इन द फर्स्ट क्वार्टर आव द ट्वेन्टिएथ सेन्चुरी' [The Development of Hindi Literature in the First Quarter of the Twentieth Century) नामक थोसिस का अविकल अनुवाद होते हुए भी प्रस्तुत ग्रंथ में थोड़े से स्थलों पर रूपांतर की कठिनाई के कारण कुछ परिवर्तन और परिवर्द्धन कर दिए गए हैं।

अनुवाद के संबंध में मुझे पारिभाषिक शब्दों के गढ़ने में बड़ी कठिनाई हुई और अत्यधिक परिश्रम के पश्चात् भी मुझे डर है कि कितने ही शब्द समुचित और उपयुक्त अर्थद्योतक नहीं बन सके हैं। उदाहरण के लिए चरित्र के संबंध में 'टाइप' (Type) का रूपांतर मैंने 'प्रकार-विशेष' किया है, परंतु इससे स्वयं मुझे ही संतोष नहीं है। किन्तु और किसी उपयुक्त शब्द के अभाव में इसी से संतोष कर लेना पड़ा है। ऐसे ही अन्य- कितने ही पारिभाषिक शब्द संतोषजनक नहीं बन सके हैं। उनके लिए मैं हिन्दी पाठकों से क्षमा-प्रार्थी हूँ और साहित्यिकों से मेरा नम्र निवेदन है कि वे शोभ ही आधुनिक आलोचना संबंधी पारिभाषिक शब्दावली की ओर ध्यान दें।

पारिभाषिक शब्दावली गढ़ने और विशिष्ट स्थलों के अनुवाद में मुझे मेरे मित्र पंडित रामानन्द तिवारी, एम० ए०, से बहुत अधिक सहायता मिली। सच बात तो यह है कि बिना उनकी सहायता के इस कार्य का पूरा होना यदि असंभव नहीं तो कठिन अवश्य था। स्वयं व्यस्त रहते हुए भी उन्होंने जो अपना अमूल्य समय मेरे लिए दिया और इतना अधिक श्रम उठाया उसके लिए मैं उनका चिर कृतज्ञ हूँ। इस अनुवाद में यदि कोई विशेषता है तो उसका सारा श्रेय तिवारी जी को ही है। गुरुवर डाक्टर धीरेन्द्र वर्मा और डाक्टर रामकुमार वर्मा ने पांडुलिपि को शोध कर इस पुस्तक का मूल्य और महत्व बहुत अधिक बढ़ा दिया। उनके स्नेह के लिए धन्यवाद देना मेरी धृष्टता होगी, परंतु हम आभारी शिष्यों के पास और है ही क्या ! तीसरी शताब्दी की यही गुरु-दक्षिणा हो सकती है।

धीसिस प्रस्तुत करते समय मेरे परीक्षक गवराजा डा० श्यामबिहारी मिश्र और रायबहादुर डा० श्यामसुंदर दास ने अपना अमूल्य समय देकर धीमिग की पांडुलिपि पढ़ी और अपने बहुमूल्य परामर्शों द्वारा मुझे बहुत सहायता दी। मई मास की कड़ी गर्मी में अस्वस्थ होते हुए भी उन्होंने जो कष्ट मेरे लिए उठाया उसके लिए मैं उनका अत्यंत आभारी हूँ।

प्रफ़ सशोधन और अनुक्रमणिका बनाने में मुझे मुद्गदर पंडित प्रताप चंद्र चतुर्वेदी और श्री विश्वनाथ सिद्ध से उदा सहायता मिली और पंडित पारसनाथ मिश्र ने भी समय समय पर मेरी बड़ी सहायता की। मैं उनका निर ऋणी हूँ। पुस्तक के प्रकाशन की योजना और मुद्रण की सुविधिपूर्ण व्यवस्था के लिए मैं हिन्दी परिपद, प्रयाग विश्वविद्यालय तथा दीक्षित प्रेस के संचालक और प्रबंधक पंडित मंगनकृष्ण दीक्षित का कृतज्ञ हूँ।

प्रयाग
३० मार्च, १९४२

श्रीकृष्ण

परिचय

प्रस्तुत ग्रंथ डा० श्रीकृष्ण लाल के मूल अंग्रेजी थीसिस का हिन्दी रूपान्तर है। इसी थीसिस पर डा० लाल को प्रयाग विश्वविद्यालय ने इस वर्ष डी० फिल० की उपाधि दी है। थीसिस के परीक्षकों में रावराजा डा० श्यामबिहारी मिश्र तथा रायबहादुर डा० श्यामसुन्दर दास भी थे। इन दोनों ही परीक्षकों ने डा० लाल की इस कृति के संबंध में पूर्ण संतोष प्रकट किया था। एक परीक्षक का तो कहना था कि उन्होंने भिन्न-भिन्न विश्वविद्यालयों के अत्र तक जितने भी डी० फिल० अथवा डी लिट्० के थीसिस परीक्षक के रूप में जाँचे हैं उन सब में इसे श्रेष्ठतम पाया।

डा० लक्ष्मीसागर वाष्पेय के 'आधुनिक हिन्दी साहित्य (१८५०—१९०० ई०)' शीर्षक डी० फिल० थीसिस के संक्षिप्त हिन्दी रूपान्तर के परिचय में मैंने इस कृति का उल्लेख किया था। यह संतोष का विषय है कि अब इस ग्रंथ के प्रकाशित हो जाने से हिन्दी साहित्य के आधुनिक काल (१८५०—१९२५ ई०) का संबद्ध, विस्तृत, आलोचनात्मक इतिहास प्रस्तुत हो गया है। आशा है कि डा० वाष्पेय और डा० लाल अपनी अपनी शतान्दियों के शेष अंश के अध्ययन को भी निकट भविष्य में पूर्ण करने का यत्न करेंगे।

डा० लाल के ग्रंथ को अंग्रेजी मूल तथा हिन्दी रूपान्तर दोनों ही में ध्यानपूर्वक पढ़ने का मुझे अवसर मिला। मैं निःसंकोच रूप से कह सकता हूँ कि वर्तमान हिन्दी साहित्य के विकास का ऐसा सूक्ष्म, निष्पक्ष, तथा आलोचनात्मक अध्ययन प्रथम बार हुआ है। अन्य कालों के अध्ययन के लिए यह अध्ययन पथप्रदर्शक सिद्ध होगा। मुझे इस बात का गर्व है कि मेरे एक विद्यार्थी के हाथ से ऐसा महत्वपूर्ण कार्य हो सका।

ग्रंथ के अन्त में परिशिष्ट-स्वरूप अंग्रेजी-हिन्दी तथा हिन्दी-अंग्रेजी पारिभाषिक शब्दकोष दिया गया है। विश्वास है कि हिन्दी में आधुनिक आलोचना-शास्त्र की पारिभाषिक शब्दावली के निर्माण में यह विशेष सहायक सिद्ध हो सकेगा।

हिन्दी विभाग,
विराजविद्यालय, प्रयाग।

धीरेन्द्र वर्मा
चैत्र पूर्णिमा, सं० १९३६ वि०

श्रद्धेय डा० धीरेन्द्र वर्मा को

जिनके घरों में बैठकर मैंने हिन्दी साहित्य का अध्ययन किया
और जिनकी प्रेरणा और प्रोत्साहन ने मुझे
साहित्य-सेवा में प्रवृत्त किया ।

विषय-सूची

पृष्ठ

पहला अध्याय—भूमिका

आधुनिक हिन्दी साहित्य की विशेषताएँ	१
परिवर्तन के कारण	...	६
परिवर्तन की प्रक्रिया	...	१५
गतिवर्द्धक शक्तियाँ	२६
अवरोधक शक्तियाँ	...	२६
विशेष	...	३१

दूसरा अध्याय—कविता

वृत्ति	३३
विषय और उपादान	४४
(१) मानव	४४
(क) ईश्वरावतार—राम और कृष्ण	४६
(ख) देवी और देवता	४६
(ग) महावीर	.		५१
(घ) सामान्य मानवता	५७
(२) प्रेम	६३
(३) प्रकृति	६८
(क) प्रकृति-चित्रण की विविध शैलियाँ	७२
(४) राष्ट्र अथवा जन्मभूमि	८२
(५) अन्य विषय	८८
कविता का रूप और शैली	९२
(१) मुक्तक-काव्य	९२
(२) प्रबंध-काव्य	९७
(क) आख्यानक गीति	९७
(ख) काव्य	१०२
(३) गीति-काव्य	१०६

	पृष्ठ
(क) आधुनिक गीति काव्य का इतिहास	१०७
(ख) गीति काव्य की शैलियाँ	११४
(१) अन्य काव्य रूप	१२४
छंद	१२६
काव्य की भाषा	१३६
विशेष	१४०

तीसरा अध्याय—गद्य

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि	१५६
शब्द भंडार .	१६०
गद्य शैली का विकास	१७०

चौथा अध्याय—नाटक

सिंहावलोकन	१८०
नाटक के कला-रूप का विकास	२०१
नाटकीय विधानों में परिवर्तन .	२१०
कथानक और चरित्र	२३६
(१) रोमांचकारी नाटक	२३६
(२) पौराणिक नाटक .	२४२
(क) बेताब और राधेश्याम का स्कूल	२४३
(ख) बदरीनाथ भट्ट का स्कूल	२४८
(ग) प्रसाद स्कूल .	२५१
(३) ऐतिहासिक नाटक	२५१
(क) प्रसाद-स्कूल के ऐतिहासिक नाटक	२५३
(४) सामयिक उपादानों पर रचित नाटक ..	२६२
(५) प्रतीकवादी नाटक . .	२६६
विशेष	२७१

पाँचवाँ अध्याय—उपन्यास

उपन्यास के कला-रूप का विकास	२७५
शैली	२८२

पहला अध्याय

भूमिका

आधुनिक हिन्दी साहित्य की विशेषताएँ

हिन्दी साहित्य का आधुनिक काल विकास और परिवर्तन का युग है। हमारे साहित्य के इतिहास में ऐसा एक भी युग न था जिसने इतने बहुमुखी विकास और इतनी प्रचुर प्रतिभा का परिचय दिया हो। इस काल में प्रत्येक विभाग का विकास और प्रत्येक क्षेत्र में परिवर्तन इतनी शीघ्रता से हुए कि इसे साहित्यिक क्रांति का युग कह सकते हैं। इस काल की प्रमुख विशेषता साहित्यिक रूपों और प्रवृत्तियों की विविधता है। उन्नीसवीं शताब्दी का पद्य-साहित्य शृंगारिक मुक्तक-काव्यों का एक वृहत् वन-खंड था जिसमें प्रबंध और गीति-काव्यों के कुसुमों का अभाव सा दिखाई पड़ता है। गद्य-साहित्य की दशा और भी शोचनीय थी। कुछ थोड़े से निबंधकार, जिनमें लगभग सभी किसी न किसी पत्रिका के संपादक थे, पत्रों में लिख लेते थे। उपन्यास क्षेत्र में 'चंद्रकाता' और 'गुलबकावली' जैसी कुछ पुस्तकें थीं। समालोचना 'आनंद-कादंबिनी' और 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' के कुछ पृष्ठों तक ही सीमित थी। शिक्षा-प्रसार और संस्कृत-साहित्य के अध्ययन की रुचि के फल-स्वरूप नाटक-साहित्य की सृष्टि हुई, किन्तु फिर भी मौलिक नाटक बहुत कम लिखे गए। जो ये भी उनमें पद्यों की भरमार थी। उन्नीसवीं शताब्दी से जो भाषा की परंपरा प्राप्त हुई, उसका शब्द भंडार बहुत क्षीण था, उसमें विकृत, अप्रचलित एवं प्राचीन शब्दों की अधिकता थी। कला और विचार-प्रदर्शन के लिए समुचित शब्दों का एकांत अभाव

था। किन्तु पच्चीस वर्षों में ही एक अद्भुत परिवर्तन हो गया। गुरुकों के वन खड के स्थान पर महाकाव्य, सटसाव्य, आख्यानक काव्य (Ballads), प्रेमाख्यानक काव्य (Metrical Romances), प्रबंध-काव्य, गीति-काव्य और गीतों (Songs) में सुसज्जित काव्योपवन का निर्माण होने लगा। गद्य में घटना प्रवाह, चरित्र प्रवाह, भाव-प्रवाह, ऐतिहासिक तथा पौराणिक उपन्यास और कहानियों का रचनाएँ हुईं, समालोचना और निबन्धों की अपूर्व उन्नति हुई। नाटकों की भी उत्तुंगजनक उन्नति हुई, यद्यपि इनके विकास के लिए यह आधुनिक काल—साहित्यिक नियमों और विधानों का विरोधी काल—अत्या अनुपयुक्त था, क्योंकि नाटकों की स्थिरता और प्रभाव इन्हीं विधानों पर निर्भर है। केवल पच्चीस वर्षों में ही भाषा इतनी समृद्ध और शक्तिशालिनी हो गई कि उसमें उत्कृष्ट श्रेणी के गद्य और पद्य सरलतापूर्वक ढाले जाने लगे। भाषा का असीम शक्ति प्रदर्शन के लिए केवल एक उदाहरण पर्याप्त होगा। १८०० में महावीर प्रसाद द्विवेदी ने 'बलो बर्द' में लिखा था :

तुम्हीं अन्नदाता भारत के सचमुच बैलराज महाराज ।
 बिना तुम्हारे हो जाते हम दाना-दाना को मोहताज ।
 तुम्हें पण्ड कर देते हैं जो महा निर्दयी जन-सिरताज,
 धिक् उनको, उन पर हँसता है, घुरी तरा यह सकल समाज ।

चौबीस वर्ष बाद १८२४ में सुमित्रानन्दन पंत 'परिवर्तन' में लिखते हैं ।

अहे घासुकि सहज फन ।

खस अलक्षित चरण तुम्हारे चिह्न निरंतर;
 छोड़ रहे हैं जग के विक्षत वक्षःस्थल पर ।
 शत शत फेनोच्छ्वसित स्फीत फूलकार भयंकर,
 घुमा रहे हैं घनाकार जगती का अंबर ।
 मृत्यु तुम्हारा गरल-दंत, कंसुक कल्पातर ।

अखिल विश्व ही विषर,

वक्र—कुदल,

दिहू मंचल ।

परंतु साहित्यिक रूपों की अनेकरूपता से भी अधिक महत्वपूर्ण इस युग की आत्मा है। हिन्दी साहित्य का वीर गाथा-काल वीरता का युग था। उसमें वीर-रस की उत्कृष्ट व्यञ्जना हुई। उसी प्रकार भक्ति काल और रीति काल में भक्ति और शृंगार की प्रधानता रही। हिन्दी साहित्य की यही तीन प्रधान प्रवृत्तियाँ हैं। बीसवीं शताब्दी के प्रथम पच्चीस वर्षों में इन तीनों में किसी की प्रधानता न रही, फिर भी इस काल का साहित्य इन सभी प्रवृत्तियों की रचनाओं से परिपूर्ण है। वस्तुतः यह वीर युग न था फिर भी इसमें वीर-रस-पूर्ण काव्यों का अभाव न था। उदाहरण-स्वरूप माखनलाल चतुर्वेदी की 'जीवन-फूल' कविता देखिए :

आने दे दुख के मेघों को घोर घटा घिर आने दे,
जल ही नहीं, उपल भी उपको जगातर बरसाने दे।
कर कर के गंभीर गर्जना भारी शोर मचाने दे,
उससे कह दे गहरे झोंके तू जितने मन माने दे।
किन्तु कहे देता हूँ तुझसे सब जाऊँगा भूल,
तेरे चरणों पर ही अर्पित होगा जीवन-फूल।

[राष्ट्रीय बीणा, द्वितीय भाग—पृष्ठ २]

इन कविताओं में वीरत्व की भावना चंद और भूषण की कविताओं से कम नहीं है। परन्तु इस काल के वीरत्व की प्रकृति पिछले कालों की प्रकृति से भिन्न और कुछ बातों में उत्कृष्ट भी है। पृथ्वीराज, आल्हा, ऊदल, शिवाजी और छत्रसाल निस्संदेह महावीर थे, उन्होंने अनेक युद्ध किए और विजय पाई, परंतु जहाँ तक वीरत्व की भावना का संबंध है, आधुनिक सत्याग्रही, जिसका अटल निश्चय है :

भू-खंड चिड़ा, आकाश ओढ़, नयनोदक ले मोदक प्रहार,
ग्रहांड हथेली पर उछाड़, अपना जीवन-धन ले निहार,
सुरपुर तज दे आराध्य कहे तो चल सौरव के नरक-द्वार।

[प्रोत्साहन-"भारतीय आत्मा," प्रभा, अगस्त १९०२]

यदि उनसे अधिक नहीं तो उसी कोटि का वीर है।

भक्ति भी इस काल की प्रधान भावना नहीं है, परन्तु भक्तिपूर्ण कविताएँ इस काल में पर्याप्त मात्रा में पाई जाती हैं और उनमें कुछ तो बहुत उच्च कोटि की हैं। उदाहरण के लिए :

खोजती नाच, प्रगर है धार
सँभाजो जीवन रोपन-हार ।

अथवा

['निराला', रीखा, पश्चिम १० १०]

जीवन बरात के, विकास विरच घेद के हो,
परम प्रकाश हो, स्वयं ही पूर्ण क्षम हो ,
विधि के विरोध हो, निषेध की व्यवस्था तुम,
खेद भय-रहित, अभेद अभिराम हो ।
कारण तुम्हीं थे, अथ कर्म हो रहे हो तुम्हीं,
धर्म-कृपि मर्म के नवीन धनरयाम हो ,
रमणीय थाप महा मोदमय धाम सो भी,
रोम रोम रम रहे कैसे तुम राम हो ?

["प्रसाद" करना—१० ४९]

कला और व्यञ्जना की दृष्टि से ये भक्तिपूर्ण उद्गार भक्तिकाल के पदों की समानता करते हैं, परन्तु इनमें उस युग की हार्दिक सत्यता (Sincerity) और भाव-प्रवणता का अभाव है क्योंकि आधुनिक काल की भक्ति हार्दिक से कहीं अधिक मानसिक है ।

आधुनिक काल यद्यपि शृंगारिक नहीं है तथापि इसमें शृंगार रस का कविताश्रों की भरमार है । सुमित्रानन्दन पंत की 'अग्नि' इस युग के उद्दाम यौवन का एक ज्वलत उदाहरण है । उदाहरण-स्वरूप निम्नलिखित पद्य लिया जा सकता है :

प्रथम, भय से मीन के लघु बाज जो
थे झिपे रहते गह्वर जल में, सरल
ऊर्मियों के साथ मीन की उन्हें
खालसा अब है विकल करने लगी ।
कमल पर जो चार दो खंजन प्रथम
पंख फड़काना नहीं थे जानते,
अपल खोली चोट कर अब पंख की
वे विकल करने लगे हैं असर को ।

[अग्नि—पृष्ठ १४]

यहाँ भक्ति और रीति कल को शृंगारिक कविताओं तथा आधुनिक काल की शृंगारिक कविताओं में अंतर स्पष्ट है। आधुनिक काल में उपमा और रूपकों की परंपरागत रुढ़ियों का निर्वाह नहीं है वरन् वे सब नवीन और स्वतंत्र हैं तथा प्रकृति से ली गई हैं। इस युग की शृंगार भावना भी रीतिकाल से भिन्न है। मतिराम के इस सवैया में :

कुंदन को रँग फीको जगै, झलकै अति अंगनि चारु गोराई,
आखिन मे अजसनि, चितौन में मंजु विलासन की सरसाई।
को बिन मोल बिकात नहीं 'मतिराम' जहे सुसुकानि मिठाई !
ज्यों ज्यों निहारिए नेरे हैं नैननि त्यों त्यों खरी निकरै सी निकाई ॥

कवि की नायिका का रूप हम अपनी आँखों के सामने स्पष्ट देख कने हैं। वह काल्पनिक नहीं वरन् सत्य है, उसका सौन्दर्य-तीन्द्रिय नहीं है; हम अपनी सामान्य इन्द्रियों से उसका अनुभव कर सकते हैं। किन्तु आधुनिक नायिका की केवल कल्पना की जा सकती है। "निराल" की एक नायिका देखिए :

चंचल अंचल उसका जहराता था —
खिंची सखी-सी वह समीर से
गुप चुप बातें करता—
कभी जोर से बतलाता था ;
विकसित-कुसुम-सुशोभित असित सुवासित
कुंचित कच बादल से काले काले
उड़ते, लिपट उरोजों से जाते थे,
मार मार थपकियों प्यार से इठलाते थे,
झूम झूम कर कभी चूम लेते थे स्वर्ण-कपाज
जल-तरंग सा रंग जमाते हुए सुनाते बोल ।

इत्यादि

[शृंगारमयी, माधुरी, जनवरी १९२४)

इस काल की शृंगार-भावना विशुद्ध बुद्धिवादितो है। चोर, शृंगार और भक्ति के अतिरिक्त कसणा और प्रकृति-चित्रण से पूर्ण कवितायें भी इस काल में पर्याप्त मात्रा में मिलती हैं। किन्तु इन सभी कविताओं का आधार मानसिक है।

✓ अस्तु, प्राचीन और आधुनिक साहित्य में यह अंतर है कि प्राचीन साहित्य की वर्णित वस्तुएँ अपने मूल रूप में अनुरक्त हैं, आधुनिक साहित्य में वर्णित वस्तुओं का महत्व बुद्धि पर प्रभाव डालने के लिए है। प्राचीन कवि वस्तुओं के बाह्य प्रभाव का अधिक महत्त्व देते थे, आधुनिक कवि वस्तुओं के प्रभाव से चित्त में उत्पन्न होने वाले भावों तथा उनके आधार पर कल्पना-प्रसूत रूपों को प्रधानता देते हैं। आधुनिक कवि को वस्तु के प्रत्युत उपादानों के वर्णन मात्र से सतोष नहीं होता, वह वस्तु के सपर्श में जाग्रत होने वाली सभी भावनाओं तथा उनके आधार पर मन कल्पित सभी दृश्यों की अन्वेषणा करना चाहता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र का यमुना-वर्णन तमाल, कमल कुमुदिनी, शैवाल इत्यादि का उत्प्रेक्षामूलक विशद वर्णन है, परन्तु 'निगला' की 'यमुना के प्रति' कविता में वृंदावन, वशीरूट इत्यादि के अतीत वैभव का चिन्तन और उससे जाग्रत होने वाली दूरतम कल्पनाओं और गूढ़तम भावनाओं का समावेश है। वर्णित वस्तु कवि की कल्पना-कसौटी पर चढ़कर एक विचित्र रूप धारण कर लेती है। इससे यह न समझ लेना चाहिए कि प्राचीन साहित्य का मुकाब आधुनिक साहित्य का अपेक्षा यथार्थवाद (Realism) की ओर अधिक था। वास्तव में बात ठीक इसके विपरीत है। प्राचीन कवियों का प्रयोजन अधिकांश में भावों (Ideas) से था, सत्यों (Facts) से नहीं। ये भाव सत्य से दूर थे, फिर भी प्राचीन कवियों के लिए वे सत्य से भी अधिक मान्य थे। उदाहरण-स्वरूप प्रमदाओं के पदाघात से अशोक का विकसित होना ले लीजिए। यह बात सत्य से ही नहीं संभावना की श्रेणी से भी बहुत दूर है, फिर भी रीतिकवियों के लिए यह भाव सत्य से भी अधिक मान्य था। प्राचीन साहित्य में इस प्रकार के भावों की व्यञ्जना बड़े यथार्थवादी ढंग से की गई है। आधुनिक साहित्य ने इन भावों का बहिष्कार कर सत्यों को अपनाया, किन्तु इन सत्यों की व्यञ्जना शैली बुद्धिमूलक, कल्पना-प्रधान और आदर्शवादी है। आधुनिक साहित्य में बुद्धिवाद की भावना परिब्याप्त है, विषय और उपादानों का क्षेत्र बहुत विस्तृत हो गया है। कला की सचेतन-व्यञ्जना-शैली और साहित्यिक आदर्शों, विधानों और रूढ़ियों के विरोध के कारण आधुनिक काल बड़ा ही महत्त्वपूर्ण और मनोरञ्जक है।

परिवर्तन के कारण

आधुनिक साहित्य की क्षिप्र प्रगति और विकास तथा इन क्रांतिकारी

परिवर्तनों के तीन मुख्य कारण हैं : (१) भारत में ब्रिटिश राज्य की स्थापना (२) पश्चिमीय विचारों तथा भावों का आयात और (३) अँगरेजी साहित्य का प्रभाव ।

भारत में अँगरेजी राज्य एक अभूतपूर्व घटना थी । अँगरेजों ने मुराल और पठानों की भाँति बड़ी-बड़ी सेनाएँ लेकर भारत पर घावा नहीं किया । वे जहाजों पर व्यापार का माल लादकर आए और उन्होंने भारत में साम्राज्य स्थापित कर लिया । स्वामी विवेकानन्द ने इस अद्भुत व्यापार का बड़ा सुन्दर वर्णन किया है :

“विशाल राजप्रासाद, पृथ्वी को कपित करने वाली अश्वारोहियों और पदातिकों की सेनाओं की घन पद-चाप, रण-मेरी, युद्ध-तूर्य तथा मारु बाजे और राज-सिंहासन के वैभवपूर्ण दृश्य—इन सबके पीछे इंग्लैण्ड की वास्तविक सत्ता सदा वर्तमान है—वह इंग्लैण्ड जिसके यंत्रालयों की चिमनियों के धूम्र-पटल ही उसकी रण-पताकायें हैं, जिसका व्यापारी-वर्ग ही उसकी रण-वाहिनी है, ससार के व्यापार-केन्द्र ही जिसके रण-क्षेत्र हैं ।”*

अँगरेजी राज्य वस्तुतः व्यापारी-वर्ग का राज्य है और इसके फल-स्वरूप इस युग के समाज में वैश्य-वृत्ति और वैश्य-वर्ग का प्रभुत्व स्थापित होगया जिससे हिन्दी साहित्य में एक नवीन युग का आरंभ हुआ ।

भारतवर्ष में जब ब्राह्मणों की प्रभुता थी, हमारे काव्यकार, वाल्मीकि और व्यास; हमारे शास्त्रकार और दार्शनिक, गौतम, कपिल, कणाद, वैयाकरण पाणिनि और अलङ्कार-शास्त्र के रचयिता भरत सभी ऋषि थे । स्वयं राजा जनक भी एक ऋषि थे । मौर्य-साम्राज्य की स्थापना होने पर क्षत्रियों की प्रभुता बढ़ने लगी और साथ ही साथ भोग-विलास और विभव-अभिमान की भी लिप्सा बढ़ चली और इसकी पूर्ति के लिये अनेक कलाओं और विज्ञानों का आविर्भाव और विकास हुआ । सम्राट् के वैभव और अभिमान निर्धन की कुटिया में कैसे समा सकते थे ! उनके लिए प्रासादों का निर्माण हुआ । कला-

* Behind the magnificent palaces, the heavy tramp of the feet of armies consisting of cavalry and infantry shaking the earth, the sounds of war trumpets, bugles and drums, and the splendid display of the royal throne—behind all these, there is always the virtual presence of England—that England, whose warflags are the chimney-factories, whose troops are the merchant men, whose battlefields are the market-places of the world

जयसिंह ने एक एक स्वर्णमुद्रा पुरस्कार में दी थी, वे आधुनिक साहित्यियों को सतुष्ट न कर सके वरन् उपद्रव की सामग्री बन गए। फिर पश्चिमी सम्प्रदाय के ससर्ग से दीन और दलितों के प्रति उदार भावना का उदय हुआ। समाज में स्त्रियों का आदर बढ़ने लगा। वे नायिका-भेद का प्रोत्साहित और अभिसारिका न रही, वरन् उनमें संता और द्रोपदी के उच्च चरित्र और पवित्र भावना की अवतारणा होने लगी।

पश्चिमी सम्प्रदाय के प्रभाव से जिस स्वच्छन्दवाद की प्रवृत्ति को प्रोत्साहन मिला, अँगरेज़ी साहित्य के अध्ययन से वह और भी अधिक पुष्ट और शक्तिमान् हो गया। शेक्सपियर के नाटक, रॉबर्ट के उपन्यास तथा शेली और कौट्स का कविता स्वच्छन्दवाद की भावना में अंत-प्रोत थी। शेक्सपियर का नायिकाओं—अर्कोलिया, मोराउ, पोथिया और कूलियट—ने भारतीय मस्तिष्क पर बड़ा गहरा प्रभाव डाला। अँगरेज़ी कविता, नाटक और उपन्यासों में नारीत्व का भावना रीतिकाल के नायिका-भेद से कहीं अधिक उच्च और पवित्र है। अँगरेज़ी साहित्य के अध्ययन ने रीतिकालीन परंपरा और भावना के प्रति विरोध का भाव उदय होने लगा और प्राचीन साहित्यिक नियमों, विधानों और आदर्शों की अवहेलना होने लगी। हमारा रुचि प्राचीन संस्कृत साहित्य और अँगरेज़ी साहित्य की ओर मुड़ चली।

स्वच्छन्दवाद की प्रवृत्ति को पुष्ट करने के अतिरिक्त अँगरेज़ी साहित्य का प्रभाव आधुनिक हिन्दी साहित्य की शैली, काव्य-शास्त्र, रूप और उपादानों पर भी यथेष्ट मात्रा में पड़ा। उसने नवीन साहित्यिक रूपों के लिए नमूने और आदर्श उपस्थित किए, नए विषयों का ओर सकेत किया, हमारे शब्द भंडार की वृद्धि की, समालोचना के लिए नए-नए सिद्धांत दिए और कला की भावना को प्रोत्साहन प्रदान किया। परन्तु साथ ही उसने हिन्दी का अहित भी किया। कितने उत्साही युवक अँगरेज़ी साहित्य पढ़ पढ़ कर अनगिनता 'वादों' के दल-दल में फँस गए। कला कला के लिए' वाद ने तो हिन्दी में 'घासलेटी' साहित्य की सृष्टि की जिससे हिन्दी जनता और साहित्य दोनों का अहित हुआ। फिर इसी के प्रभाव से हमारा समय का बाध दूर गया और उच्छ्वलता तथा प्रलाप की वारा में सारा साहित्य बह चला।

अँगरेज़ी साहित्य के अतिरिक्त हिन्दी पर बँगला साहित्य का भी विशेष श्रृण है। वास्तव में यह श्रृण भी अँगरेज़ी साहित्य का ही है क्योंकि बँगला साहित्य ही अँगरेज़ी साहित्य से प्रभावित हुआ। अंतर केवल इतना ही है कि वह श्रृण अँगरेज़ी सिक्कों में नहीं वरन् भारतीय सिक्कों में था जिसके

कारण हमें विनिमय की भंभटों से छुटकारा मिल गया। विदेशी भावों तथा विचारों के अनुकरण के लिए उन विचारों का पूर्ण रूप से नोनिवेश (Assimilation) और अपने वातावरण में रूपांतरित करना अत्यावश्यक होता है। बँगला साहित्य से हमें पाश्चात्य विचार मनोनिवेशित और रूपांतरित होकर मिले। द्विजेन्द्रलाल के नाटकों में हमें पाश्चात्य नाटकीय विधानों का भारतीय वातावरण के अनुरूप रूपांतर मिला, रवीन्द्रनाथ ठाकुर के गीतिकाव्यों में पाश्चात्य काव्य-कला का समावेश था और ब्रकिम चद्र के उपन्यासों में स्कॉट की कला भारतीय भूषा में मिली। इससे हिन्दी के लिये अनुकरण का मार्ग बहुत ही सुगम हो गया और हमारे लेखक बँगला का अनुकरण और अनुसरण करने लगे। इसी कारण हिन्दी इतने थोड़े समय में इतनी उन्नति कर सकी।

परिवर्तन की प्रक्रिया

आधुनिक काल का प्रारंभ १८३७ ईसवी से होता है जब कि दिल्ली में एक लिथोग्राफिक प्रेस (Lithographic Press) की स्थापना हुई। इससे पहले भी कलकत्ता के फोर्ट विलियम कॉलेज से कुछ हिन्दी पुस्तकें प्रकाशित हुई, परंतु वे सख्या में बहुत कम थीं और उनका महत्त्व भी विशेष न था। १८३७ से हिन्दी पुस्तकों का प्रकाशन अबाध गति से चलता है। १८३७ के पश्चात् और भी कितने प्रेस खुले जिनमें धार्मिक ग्रंथों के साथ ही साथ संस्कृत साहित्य के काव्य और नाटक भी सस्ते दामों निकलने लगे। अँगरेजी स्कूलों और कॉलेजों में शिक्षित युवकों की सख्या भी क्रमशः बढ़ती जा रही थी। इस प्रकार एक ओर हमारी प्राचीन शिक्षा और साहित्य का प्रभाव बढ़ता जा रहा था और दूसरी ओर पाश्चात्य सभ्यता और शिक्षा के सपर्क से सामाजिक और राजनीतिक स्वातंत्र्य की भावना जड़ जमा रही थी। ज्ञान के उदय से लोगों में चेतना आ रही थी और फलतः परिवर्तन की भावना जाग्रत होने लगी। प्रत्येक विचारवान् व्यक्ति को अपनी वर्तमान दशा का अनुभव होने लगा और वह जीवन तथा साहित्य के प्रत्येक विभाग में परिवर्तन और विकास के लिए व्याकुल हो उठा।

इन नवीन परिस्थितियों का प्रभाव हिन्दी साहित्य पर भी पड़ा। उन्नीसवीं शताब्दी का हिन्दी साहित्य नूतनतः एक गोष्ठी-साहित्य (Drawing-room-Literature) या जिसे कुछ इने-गिने साहित्यिक ही समझ सकते थे। कवि

अधिकांश मुक्तक काव्यों में समस्या-पूर्तियाँ करने में जो कवि-सम्मेलनों और कवि-दरबारों में पढ़ी जाती थीं। नाटक, संस्कृत नाटकीय विधानों का अनुसरण करते थे जिनसे कुछ थोड़े से व्यक्ति ही आनन्द उठा सकते थे। निचय और समालोचना भी विशिष्ट श्रेणी के लिए ही होते थे। कविता की भाषा ब्रज ही थी जिसे सब लोग अच्छी तरह समझ भी नहीं पाते थे। इस मोठी साहित्य का भविष्य अधकारपूर्ण था। ब्रजभाषा-कविता का प्रवाद तर्गविण्णों की भाँति न था वरन् वह एक सीमित सरोवर के तुल्य था जिसका जन श्वभ गंडला ही चला था और उसमें सड़े सेवार की दुर्गंध आने लगती थी। भाषा पर स्वर, उत्प्रेक्षा और श्लेष का अत्याचार बढ़ता ही जा रहा था। वर्णों के लिए कभी रेलगाड़ी का रूपक सामने आता कभी वसंत के लिए 'लाट की अनाई' का रूपक बाँधा जाता। अनुप्रास और यमक के लिए शब्दों की पीचातानी की जाती। रस का कहीं नाम भी न रह गया, ऊहात्मक प्रसंग और 'दूर का कौड़ी' लाने का प्रयत्न बढ़ता जा रहा था। परन्तु इससे भी अधिक घातक दो और दोष थे जो ब्रजभाषा कविता को विनाश की ओर ले जा रहे थे। वे थे काव्य-विषय और साहित्यिक रूपों के प्रति सीमित दृष्टिकोण।

ब्रजभाषा कवियों का विषय तीन सौ वर्षों से फेरल नायिका-भेद और रीति-आदर्शों तक ही सीमित था। उन्नीसवीं शताब्दी के कवियों में प्रतिभा की कमी न थी क्योंकि इन सीमित विषयों पर भी नवीन भावनाएँ उनकी लेखनी से प्रसृत हो रही थीं। उदाहरण के लिए प्रतापनारायण मिश्र और श्रीधर पाठक के छंद देखिए :—

बनि बैठी है मान की मूरति सी, मुए खोजत खोजत 'नाहीं न 'हां' ।
तुम ही मनुहारि कै हारि परे, सखियान की कौन चबाई तहाँ ॥
वरपा है 'प्रतापजू' धीर धरौ, अब लौं मन को समझायो जहाँ
यह ब्यारि सँ यदलैगो कछु, पपिहा अब बोलिहैं 'वीव कहाँ' ?

अथवा

घारि-फुहार भरे बदरा, सोइ सोइत कुंजर से मतवारे ।
बीजुरी-जोति धुजा फहरै, घन-गर्जन-शब्द सोई हैं नगारे ।
रोर को घोर को ओर, न छोर, नरेसन की सी छटा छवि धारे ।
कामिन के मन को प्रिय पावस, आयो, प्रिये ! नव मोहिनी चारे ॥

[श्रीधर पाठक]

ये छंद रीतिकालीन महाकवियों के छंदों की तुलना में रखे जा सकते हैं, फिर भी ब्रजभाषा-कविता का विषय-क्षेत्र इतना सीमित और संकीर्ण था कि इसमें प्रगति और विकास के लिये कोई स्थान न था। फिर कविगण प्रायः कवित्त, सवैया, दोहा, रोला और छप्पय के अतिरिक्त और किसी छंद का प्रयोग ही न करते थे और मुक्तकों के अतिरिक्त कोई अन्य काव्य-रूप भी उन्हें प्रिय न था।

उन्नीसवीं शताब्दी के अंत में साहित्य को गोष्ठी-साहित्य की सीमा से बाहर लाकर साधारण जनता की सामग्री बनाने के लिये एक आंदोलन चल पड़ा। इस आंदोलन में सबसे महत्त्वपूर्ण भाग सामयिक पत्र-पत्रिकाओं का था। फलतः बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में हिन्दी साहित्य को गोष्ठी-साहित्य के संकीर्ण क्षेत्र से बाहर निकालने का प्रयास किया गया और उसे एक नए मार्ग और लय पर ले चलने का उद्योग होने लगा।

परंतु नया मार्ग ढूँढ़ निकालना भी साधारण काम न था। रास्ते सभी अनजाने थे। किसी और अंधाधुंध ढंग से बढ़ना भी खतरे से खाली न था। फूँक-फूँक कर पैर रखने की आवश्यकता थी। इस कठिन अवसर पर हमारे पथ-प्रदर्शकों ने बड़े साहस और उत्साह का परिचय दिया। ब्रजभाषा के स्थान पर काव्य में खड़ी बोली का प्रयोग होने लगा। सत्कृन्, बंगला और अँगरेज़ी ग्रंथों का अनुवाद करके शब्दों की पूँजी बढ़ाई गई। अन्य साहित्यों के अध्ययन से भाव-क्षेत्र का विस्तार बढ़ाया गया, ब्रजभाषा के विषय और उपादानों को छोड़ कर प्रकृति और मानव-जीवन से साहित्य के लिए नए विषय चुने गए और शैली तथा साहित्य-परंपरा के लिए अनेक प्रकार के प्रयोग (Experiments) किए गए। हिन्दी साहित्य अपने नए मार्ग पर चल निकला।

परंतु इस अचानक परिवर्तन से साहित्य की व्यवस्था को भारी आघात पहुँचा; वह अव्यवस्थित हो गया और ऐसा होना स्वाभाविक भी था। इस नए मार्ग पर सभी लोग अपना अलग प्रयोग करने लगे। भाषा और शैली, रूप और छन्द, गति और परंपरा, विषय और उपादानों के लिए सब ने अपना नया रास्ता बनाना प्रारंभ किया। सभी 'अपना अपना राग और अपनी-अपनी डफली' में मस्त हो गए। साहित्य में अराजकता-सी फैल गई। १९०० से १९०८ तक आठ वर्षों का समय आधुनिक साहित्य में अराजकता का काल है।

इस अराजकता-काल में गद्य-साहित्य की विशेष अग्रगति हुई। इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं। गद्य की भाषा एक दम अग्रगतिमान हो गई। व्याकरण की अशुद्धियाँ लगभग प्रत्येक पृष्ठ में होती थीं। बंगला, मगडा, संस्कृत और अँगरेज़ी से पुस्तकों पर पुस्तकें अनुवादित हो रही थीं। मौलिक रचनाओं का अभाव था। गद्य की जो नई भाषा बनने जा रही थी, उसके लिए कोई आदर्श हमारे सामने न था। सुंदर गद्य लिखने के लिए ग्रन्थालय और आदर्श लेखकों के अनुकरण की अत्यंत आवश्यकता होती है, इसी कारण इस काल में (१६००-१६०८) और इसके बाद भी कुछ वर्षों तक गद्य में कोई सुंदर मौलिक रचना न हो सकी। बंगला और अँगरेज़ी के अनुवादों द्वारा पूरा ग्रन्थास और अनुकरण हो जाने पर ही गद्य का सुंदर रचनाएँ हो सकी।

इस अराजकता काल में कविता क्षेत्र की सबसे महत्वपूर्ण घटना एक नवीन शैली का विकास था, जिसमें पद्य और गद्य का अद्भुत सम्मिश्रण था। कविताएँ संपूर्ण गद्यात्मक और इतिवृत्तात्मक थीं, केवल छंदों की भूषा पढ़ने-कर ये कविता कहलाने लगी थीं। कभी-कभी तो छंद की भूषा रदने पर भी उन कविताओं की अनलकृत गद्य-शैली गद्य के भी कान काटती थी। १६०७ ई० में भी ऐसे उदाहरण पर्याप्त संख्या में मिल जाते हैं। सेठ गोविन्द-दास 'सरस्वती' (जनवरी १६०७) में लिखते हैं।

खेल खेलता ख्लासे खासे,
नित उठ करता अजय तमासे।
देखा सूने भारतवासी,
बने हुए हैं भोग विलासी।
यस तुरंत कज़ान को भेजा
कटघाया बंगाल फलेजा।
चौक उठे बंगाली भाई
तब उनको घर की सुधि आई।
रोये, पीटे, चिलखे भारी
सुखद स्वदेशी विधि विस्तारी।

इत्यादि

सबसे आश्चर्य की बात तो यह थी कि जनता ने इस गद्य-रूप काव्य का भी अत्यंत उत्साह से स्वागत किया। परंतु इस शैली की भी अपनी उपयोगिता थी और इससे भी हिन्दी का हित हुआ। रीतिकाल में कविता ने जो लंबी

उद्दान भरनी प्रारंभ कर दी थी उसे रोकने के लिए इसी प्रकार की कविता की आवश्यकता थी ।

अराजकता-काल के पश्चात् साहित्यिक व्यवस्था का काल (१८०८-१८१६) आता है । इस समय समस्या यह थी कि साहित्य की व्यवस्था किस आदर्श पर की जाय । इस पर विद्वानों के दो भिन्न मत थे । कुछ प्राचीन सस्कृत साहित्य का आदर्श सामने रखना चाहते थे और अन्य पाश्चात्य आदर्शों के भक्त थे । इस मत-विभिन्नता के भी कारण थे । उस समय विद्यार्थियों को दो भिन्न प्रकार की शिक्षाएँ मिलती थीं—एक अँगरेज़ी स्कूलों और कॉलेजों में, दूसरी घर पर । उनके स्कूली इतिहासों में सूर्यवंश और चद्रवंशी राजाओं के यश का गान न था, राम-राज्य और महाभारत का विशेष वर्णन न था ; उनके स्कूली भूगोलों में क्षीरसागर और दधिसमुद्र का उल्लेख तक न था, जल-वृष्टि का अधिकार इन्द्र के हाथों में न था, नागलोक, यमलोक आदि का कहीं पता नहीं था; उनके साहित्य-ग्रंथों में भौतिक जीवन की भावना भरी हुई थी । परन्तु घर पर वे माँ से पौराणिक महापुरुषों की कथाएँ सुना करते थे, रामायण और महाभारत की कहानी पढ़ते थे । इन विरोधी शिक्षाओं के फल-स्वरूप शिक्षित समाज में दो दल हो गए थे । एक दल पाश्चात्य सभ्यता और साहित्य की भौतिक चमक-दमक से इतना प्रभावित हो उठा कि उसे भारतीय सस्कृति और साहित्य में कोई भी आदरणीय और अनुकरणीय वस्तु न मिली । यह दल पश्चिमी आदर्शों का पोषक था । दूसरी ओर अन्य दल पश्चिम के भौतिकवाद से इतना चिढ़ गया था कि उसे प्राचीन आदर्शों में असीम श्रद्धा हो गई थी । यह दल सस्कृत साहित्य का अनुकरण चाहता था ।

परन्तु कुछ अधिक विचारवान् पुरुष दोनों साहित्यों की अच्छी बातों का अनुकरण करना अच्छा समझते थे । श्रीधर पाठक ने एक ओर कालिदास के ऋतु-संहार का अनुवाद किया और दूसरी ओर गोल्डस्मिथ के 'ट्रैवलर' 'हरमिट' और 'डेज़र्टेड विलेज' का 'आंत पथिक', 'ऊजड़ ग्राम' तथा 'एकांत वासी योगी' के रूप में पद्य बद्ध अनुवाद किया । रामचंद्र शुक्ल भारतीय काव्य-शास्त्र और प्रकृति-वर्णन के प्रशंसक थे, और पाश्चात्य साहित्य का यथार्थवाद भी उन्हें प्रिय था । उनके 'शिशिर-पथिक' नामक काव्य पर पाश्चात्य यथार्थवाद की स्पष्ट छाप है । 'सरस्वती' के संपादक महावीर प्रसाद द्विवेदी, जिनका शिक्षित जनता पर अधिक प्रभाव था, संस्कृत और

अँगरेज़ी दोनों साहित्यों के शब्द और भाव भंडार लेकर हिन्दी की सेवा करने का उपदेश देते थे। वे लिखते हैं :

अँगरेज़ी ग्रंथ-समूह बहुत भारी है,
अति विस्तृत जलधि समान रेह धारी है।
संस्कृत भी मक्के क्षिपू मौल्यकारी है,
उसका भी ज्ञानागार हृदय लारी है।
इन दोनों में से अर्थ-रस ले लीजें,
हिन्दी के अर्पण उन्हें प्रेम-युक्त कीजें।

द्विवेदी ने अँगरेज़ी गद्य के आदर्श पर हिन्दी गद्य का व्यवस्था की। उन्होंने विराम-चिह्नों और पैराग्राफ बनाकर लिखने पर विशेष ध्यान दिया, व्याकरण की शुद्धि, भाषा की स्थिरता और शब्द-भंडार का वृद्धि पर ज़ोर दिया। गद्य के नमूनों के लिए अँगरेज़ी से बेकन के निबंधों और 'मिता के लिखतों' का हिन्दी अनुवाद भी किया। परन्तु द्विवेदी यदि गद्य में अँगरेज़ी साहित्य के अनुकरण पर जोर देते थे, तो काव्य में ठेठ प्रतिवर्तनवादी (Revolutionist) थे। वे संस्कृत साहित्य के आदर्शों पर ज़ोर का व्यवस्था के पक्ष-पाती थे। उन्होंने स्वयं अपनी कविताओं में संस्कृत तत्सम शब्दों का व्यापक प्रयोग किया, छंद भी अधिकांश वर्णिक लिखे और संस्कृत-काव्य परंपरा का अनुमोदन किया। कुमार-संभव और किरातार्जुनीय के कुछ अंशों का पद्य रूढ़ अनुवाद करके उन्होंने युवक कवियों के लिए एक आदर्श उपस्थित किया। 'सरस्वती' के अंकों में वे महाभारत और पौराणिक आख्यानों पर सुंदर चित्र प्रकाशित करते थे और नवयुवक कवियों से उन चित्रों पर कविता लिखवाते थे। कवि गण भी प्राचीन संस्कृत काव्यों का अध्ययन कर उन विषयों पर कविता लिखते थे। इस प्रकार द्विवेदी ने होनहार नवयुवक कवियों को प्रोत्साहन देकर प्रतिवर्तनवादी बनाया। जनता को भी पश्चिमी भावों और संस्कारों से कोई आकर्षण न था, उसने भी इन कविताओं का सहर्ष और सोत्साह स्वागत किया। क्रमशः कविता में प्राचीन काव्य-परंपरा का अनुकरण होने लगा, और कविताओं के विषय भी पुराणों और महाभारत से लिए जाने लगे। इस प्रकार साहित्यिक व्यवस्था-काल गद्य में अँगरेज़ी आदर्शों का पोषक रहा और काव्य में प्राचीन संस्कृत-आदर्शों का।

१८१६ के पश्चात् आधुनिक साहित्य का तीसरा काल आरंभ होता

है। इस काल में नवयुवकों का एक दल बढ रहा था जो पिछले काल के साहित्यिकों से कहीं अधिक बुद्धिवादी था। पिछले काल के साहित्यिक प्राचीन अंधभक्ति और पाश्चात्य सदेह-प्रवृत्ति के बीच में त्रिशकु के समान थे। पर नवीन दल अंधभक्ति की सीमा पार कर चुका था और पश्चिमी बुद्धिवाद का पोषक हो गया था। उस काल की प्रमुख विशेषता यह थी कि भारतीय प्राचीन संस्कृति और साहित्य की ओर उपेक्षा की दृष्टि से देखते थे और अँगरेजी सभी वस्तुओं पर असीम श्रद्धा रखते थे। मैक्समूलर और मोनियर विलियम्स इनके संस्कृत साहित्य के शिक्षक और समालोचक थे, और अँगरेजी विद्वानों की सम्मतियाँ उनके लिए वेद-वाक्य थे। हमें शिक्षा भी इसी लिए दी गई थी। १८५३ में पार्लियामेंट के सामने सर चार्ल्स ट्रेविलियन ने स्पष्ट शब्दों में स्वीकार किया था :

“हम लोग (अँगरेज) जो कुछ कर रहे हैं उसका उद्देश्य इस प्राचीन हिन्दू सत्था के उन्नायकों के साथ अनुचित उत्तेजनापूर्ण संघर्ष में प्रवेश करना नहीं है, वरन् इस देश के निवासियों को एक अत्यंत उत्कृष्ट ज्ञान-मंदिर का द्वार उद्घाटित करने वाली विल्कुल नई कुजी देना है। इस नई प्रणाली के बीजारोपण का प्रथम प्रयोजन भारतवासियों के मस्तिष्क से उनकी प्राचीन प्रणाली के प्रभाव को पूर्णतः उन्मूलित करना है। अधिकतर वे इस प्रणाली से परिचित भी नहीं होते। यह एक महान् सत्य है कि किसी देश की उदीयमान सतान कुछ ही वर्षों में संपूर्ण राष्ट्र बन जाती है और यदि हम जनता के चरित्र में कोई प्रभावशाली परिवर्तन करना चाहते हैं तो हमें चाहिए कि उन्हें बचपन से ही ऐसी शिक्षा दें कि वे आगे चलकर हमारी इच्छानुसार चलें; तब हमारा समस्त धन-व्यय सार्थक हो जायगा; हमें अपने मार्ग में परपरागत रूढ़ियों से संघर्ष न करना होगा; (इस शिक्षा से) हमें कुछ ऐसे मस्तिष्क वाले मनुष्य मिल सकेंगे जिनसे हम अपना काम निकाल सकेंगे और हम प्रभावशाली और बुद्धिमान युवकों के एक ऐसे वर्ग का निर्माण कर सकेंगे जो आगे चलकर हमारी सहायता के बिना ही हमारी प्रणाली के सक्रिय प्रचारक बनेंगे।”

*What we are doing is not to enter into an unseemly and irritating conflict with the upholders of this ancient system (Hinduism), but to give an entirely new key to the natives opening to them a very superior knowledge. The first effect of this introduction to a new system is to destroy

विदेशी शासकों को अपने इस उद्देश्य में आशातात मकाना मिली। अंगरेजों शिक्षा के प्रभाव से प्राचीन साहित्य और संस्कृति की प्रशंसा होने लगा और युवकों का नवीन दल जीवन और साहित्य के प्रत्येक क्षेत्र और विभाग में पश्चिमी भाव विचार और आदर्श का पोषक रहा। इस शिक्षा का प्रभाव सबसे अधिक साहित्य और समाजनाति में दिग्गद पड़ा।

बीसवीं शताब्दी के द्वितीय दशक में युवकों का एक नवीन दल उठ खड़ा हुआ जो पश्चिमी साहित्य के समालोचना-मिद्धानों पर, उसका कटा छँटी और नवी-तुली रचनाओं तथा उसकी निर कल्पना और गद-गैली पर अत्यंत मुग्ध था। गद्य और पद्य दोनों क्षेत्रों में 'कला कला के लिए' का पुनर स्वय एक मोहन-मंत्र था। किर रुढ़ि और नियमा के यथन से मुक्ति की भावना, जीवन के प्रति दम्भ-वादी दृष्टिकोण, प्रत्येक प्रमाण पर बुद्धि और तर्क की दुहाई—सभी में एक नवीन आकर्षण था। प्रस्तु, उत्साही नवयुवकों ने पश्चिमी साहित्य का अधानुकरण आरम्भ कर दिया। १८९३ में रवीन्द्रनाथ ठाकुर के नोबेल पुरस्कार विजय से इस गद एक नवीन प्रोत्साहन मिला। इस काल के साहित्य की प्रमुख विशेषताएँ थी—(१) गद्य और पद्य दोनों में पश्चिमी आदर्शों का अनुकरण, २) गीति-तत्व का प्राधान्य और (३) कला का उदय।

गीति तत्व के प्राधान्य और कला की महत्ता के मूल में केवल अंगरेजी साहित्य का प्रभाव ही नहीं था वरन् साहित्य का वातावरण और परिस्थितियाँ भी इन विकास के अनुकूल थीं। जिन कारणों से पश्चिमी साहित्य में कला और गीति तत्व की विलय हुई, वे कारण पाश्चात्य संस्कृति और वैज्ञानिक शिक्षा-प्रचार के फल-स्वरूप भारत में भी दिखाई देने लगे थे। नगरों का उदय होने लगा था, जहाँ का

entirely the influence of the ancient system upon their minds. In most instances they are never initiated in it. It is a great truth that the rising generation becomes the whole nation in the course of a few years, and that if we desire to make any effectual change in the character of the people, we must take them when they are young and train them in the way we would have them go, all of our money then will be well laid out. we shall have no prejudices to contend with, we shall have supplied minds to deal with and we shall raise up a class of influential intelligent youth who will in course of a few years become the active propagator of our system with little or no assistance from us.

जीवन—नागरिक जीवन—ग्राम्य जीवन से एकदम भिन्न था। भारतवासी ग्राम्य जीवन के अभ्यस्त थे; परंतु स्कूल, कॉलेज, कचहरियाँ और कारखाने शहरों में थे, जिसके कारण उन्हें शहरों में रहना पड़ा। नगरों के व्यस्त जीवन ने वहाँ के निवासियों को व्यक्तिवादी बना दिया, वहाँ प्रत्येक व्यक्ति अपने ही सुख, दुःख और चिन्ता में लीन रहता है, दूसरों की चिन्ता के लिए उसे न अवकाश ही है न इच्छा। वैज्ञानिक उन्नति से हमारे घर—धूप और वर्षा से रक्षा करने वाले घर—छोटे-छोटे प्रासादों में परिणत हो गए जो हमारी आवश्यकताओं की ही नहीं, हमारे गौरव और अभिमान की भी पूर्ति करते थे। यह हमारे सुख का केन्द्र बन गया। घर के बाहर के सामूहिक विनोदों के स्थान पर घर के विनोदों पर ही लोगों की रुचि बढ़ने लगी। होली और दिवाली के अवसर के सार्वजनिक विनोद और नृत्य निम्न श्रेणी की जनता के लिए रह गए, सभ्य और शान्ति प्रिय व्यक्ति घर के विनोदों तक ही सीमित रहने लगे। प्रकृति और वाह्य-जगत का संपर्क दिन पर दिन क्षीण होने लगा और नागरिक दृष्टिकोण क्रमशः व्यक्तिवादी होने लगा।

✓ फिर सार्वजनिक-समानाधिकार की भावना भी बढ़ती जा रही थी। वर्ण-व्यवस्था और ऊँच-नीच की भावना की भूमि भारतवर्ष में सामाजिक और राजनीतिक समानता एक अद्भुत घटना थी। अंगरेजी राज्य के आगमन के साथ ही साथ स्कूल और कॉलेजों ने बौद्धिक समानता और कचहरियों ने वैधानिक समानता की घोषणा की। क्रमशः समानता का भाव नगरों में फैल गया और नवयुवकों में व्यक्तिवाद का और भी अधिक विकास हुआ।

इस व्यक्तिवाद के विकास से साहित्य में गीति-तत्त्व का महत्त्व बढ़ने लगा। गद्य और पद्य दोनों में ही अंतर्भावना साहित्य का माध्यम बन गई। कवि अपने को काव्य जगत् का केन्द्र समझने लगा। इतिहास और पुराण को वह अपने कल्पना-चित्रों के निर्माण का साधन बनाने लगा। बुद्धिवाद के विकास और व्यक्तिगत महत्ता के कारण वीर-पूजा की भावना का लोप होने लगा। राम, कृष्ण और बुद्ध जो वीर-पूजा-युग में अवतार माने जाने लगे थे, अब महापुरुषों की श्रेणी में उतर आए। ब्रिटिश शासन की शांति और सुव्यवस्था से युद्धों का अंत हो गया जिसके फल स्वरूप वीरोन्वित गुणों का भी हास होने लगा। ऐसी परिस्थिति में व्यक्तिवाद का विकास अनिवार्य था। साहित्य पर इसका अधिक प्रभाव पड़ा। वीरों (Heroes) के अभाव में हमने अपने ही को अपना 'आदर्श वीर' मान लिया, हम अपने ही विचारों

और भावनाओं की पूजा करने लगे। हिन्दी साहित्य में गीतिका का युग आ गया।

इसी प्रकार कला का उदय और मरत्त भी आधुनिक जीवन का परिस्थितियों के कारण हुआ। नागरिक जीवन का साथ आयाटम्यर भावने लगा। मनुष्य का वास्तव रूप उसके आन्तरिक रूप के समान या उसी भी अधिक महत्त्वपूर्ण हो गया। चेश की पूजा होने लगी। साहित्य पर भी इसका प्रभाव पड़ा—वास्तव उपररणा का मरत्ता बढ़ गई, लय और नाट्य, साहित्य-रूप और छंद भावों से भा आनिक महत्त्वपूर्ण समझे जाने लगे। यश और धन के उपाजन के लिए भा साहित्य का वास्तव सौष्ठव आदर्श बनाना अधिक महत्त्वपूर्ण हो गया। इसका आन्तरिक परिणाम सचेतन कला का विकास था।

परन्तु कला के उदय का सबसे प्रबल कारण यह था कि अब साहित्य का सृजन सहजोद्रेक मात्र न रह गया। कवि या लेखक किसी पुस्तक में, प्रकृति के सुन्दर दृश्यों से अथवा अपने चिन्तन से सुंदर भाव और विचार लेकर, उसकी व्यंजना के लिए, उसे साहित्यिक रूप देने के लिए, किसी एकान्त स्थान में बैठकर अथवा अपने कमरे में ही आधी रात तक जागकर शब्दों की नाप-तोल किया करता। भावों और विचारों की श्रेष्ठतम रूप में व्यक्त करने के लिए अनेक बार काटता और लिपता, प्रत्येक शब्द के नाद और लय पर विचार करता, उसके अर्थ में ध्वनि लाने का प्रयत्न करता। वह सचेतन कलाकार बन गया।

हिन्दी साहित्य के सभी विभागों—गद्य, पद्य और नाटक में इन विशेषताओं के दर्शन होते हैं। इस काल के पहले अधिकांश घटना-प्रधान उपन्यास लिखे जाते थे, अब कलापूर्ण चरित्र-प्रधान और भाव-प्रधान उपन्यास भी लिखे जाने लगे। कहानियों का महत्त्व इस काल में बहुत बढ़ गया और प्रेम-चंद, प्रसाद, सुदर्शन और कौशिक की सुंदर कलापूर्ण रचनाएँ आदर की दृष्टि से देखी जाने लगीं। गद्य में गद्य-गीत के दर्शन पहली बार इस काल में हुए जो शीघ्र ही प्रचलित हो गए। नाटकों में चरित्र-चित्रण और गीति-वाद की प्रधानता हो चली। छंदों में सवाद के स्थान पर सुंदर गानों की अवतारणा होने लगी। परन्तु इस काल में सबसे अधिक उन्नति कविता के क्षेत्र में हुई। एक ओर नवयुवक कवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर, शेली और कीट्स के अनुकरण में चित्र-भाषा-शैली में सुंदर गीति-काव्यों की रचना करने लगे

और दूसरी ओर पिछले खेबे के कवि भी अपनी कला और कला-रूपों को सुंदर बनाने की चेष्टा करने लगे। प्रबंध-काव्यों में भावनाओं का नाटकीय चित्रण और गीतिमय व्यंजना होने लगे। नाटकीय और गीति-तत्त्वों के सम्मिश्रण से आख्यानक काव्य, खंडकाव्य, महाकाव्य आदि शैली और कला की दृष्टि से अधिक प्रभावशाली और सुंदर हो गए, और भाषा भी अधिक परिष्कृत और प्रौढ़ हो चली।

अस्तु, उत्कृष्ट कोटि के साहित्य-प्रकाशन की दृष्टि से यह तृतीय काल (१९१७-१९२५) और विशेषतया इस काल के अंतिम तीन वर्ष आधुनिक हिन्दी साहित्य के इतिहास में बहुत ही महत्त्वपूर्ण हैं। प्रतिभा की दृष्टि से यह काल केवल भक्तिकाल से पीछे रहता है। परंतु सुंदर रचनाओं का अभाव बहुत कुछ पुस्तकों की संख्या और विषयों की अनेकरूपता से दूर जाता है। इस काल के अंतिम तीन या चार वर्षों में हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ उपन्यासकार प्रेमचंद के सबसे अच्छे उपन्यास 'रंगभूमि' और 'प्रेमाश्रम', सर्वश्रेष्ठ नाटक-कार जयशंकर प्रसाद के श्रेष्ठ नाटक 'अज्ञातशत्रु' और 'कामना', प्रसाद का कव्य काव्य 'आँसू' और, सुमित्रानंदन पंत और सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' के सुंदरतम गीति-काव्य प्रकाशित हुए। मैथिलीशरण गुप्त के सुंदर खंड-काव्य और आख्यानक का 'पंचवटा', 'शक्ति', 'गुहकुल' और उनके सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य 'साकेत' का अधिकांश भाग इसी काल का रचना है; माखनलाल चतुर्वेदी और सुभद्राकुमार चौहान की देश-भक्ति और वीर रसपूर्ण कविताएँ भी इसी काल में लिखी गईं। प्रेमचंद, प्रसाद, सुदर्शन और कौशिक की उत्कृष्ट कहानियाँ भी इसी काल में प्रकाशित हुई। रामचंद्र शुक्ल का सुंदर वैज्ञानिक समालोचनाएँ और श्यामसुंदर दास का 'साहित्यालाचन' इसी काल की रचनाएँ हैं। यह काल हिन्दी साहित्य के इतिहास में अपना एक विशेष महत्त्व रखता है।

सारांश यह है कि बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य का विकास प्रयोग (Experiment) से प्रारंभ होकर निश्चित सिद्धांतों की ओर; प्राचीन संस्कृत साहित्य के प्रतिवर्तन (Revival) से पाश्चात्य साहित्य के अनुकरण, और रूपांतर की ओर; सुकक और प्रबंध-काव्यों से गीति-काव्यों की ओर; इतिवृत्तात्मक और असमर्थ कविता से प्रभावशाली और भावपूर्ण कविता की ओर; कसूपा, वीर और प्रकृति-वर्णन के सहजादर भावों से प्रारंभ होकर चित्र-भाषा-शैली में कलापूर्ण रचनाओं का ओर;

अलंकार, गुण और रस से घनि और व्यञ्जना की और और भाषागत प्रेम, वीरता और त्याग की भावना से मानव जीवन की उच्च शक्तियों और भावनाओं की व्यञ्जना की और हुआ।

गतिवर्द्धक शक्तियाँ

आधुनिक हिन्दी साहित्य का क्षिप्र प्रगति और विकास में विभिन्न ही शक्तियों ने गतिवर्द्धन का कार्य किया। निःसन्देह गतिवर्द्धक शक्तियों में सर्वप्रथम स्थान इण्डियन नेशनल कांग्रेस का है जिसकी स्थापना सन् १८८५ ई० में हुई। राजनीतिक क्षेत्र में यह भारतीयों की प्रथम जागृति थी और इसका अनुसरण अन्य क्षेत्रों में भी अनिवार्य था। कांग्रेस ने हमें अपनी वास्तविक दशा में परिचित कराया, हम अपनी पराधीनता का ज्ञान हुआ। गोपाल कृष्ण गोखले ने १८९५ में रायल कमीशन के सामने अपने एक वक्तव्य में कहा था, 'वर्तमान (राजनीतिक) व्यवस्था के प्रभाव से भारतीय जाति का विकास अवरोध हो रहा है। हमें अपने जीवन में एक हीनता के वातावरण में रहना पड़ता है।' * इस अनुभव से प्रत्येक विचारशील व्यक्ति के हृदय में आत्मभिमान और चेतना जाग्रत हुई, वह देश और ज्ञान की चिन्ता करने लगा और उनकी उन्नति के लिए साहित्य और समाज, धर्म और दर्शन सभी क्षेत्रों में भारतीय गौरव के पुनरुत्थान का प्रयास करने लगा।

राष्ट्रीय भावना की जागृति के साथ ही पाश्चात्य सभ्यता के उत्साहपूर्ण अनुकरण के प्रति विरोध आरम्भ हुआ। स्वामी दयानन्द और विवेकानन्द ने धर्म और अध्यात्म में भारतवर्ष का श्रेष्ठता प्रमाणित की और बाल-गाधर तिलक ने राजनीति में भारतीय जाति का पोषण किया। उनके आदर्श पर साहित्य और समाज में भी भारतीयता की विजय-श्री अग्रसर हुई। वृग-विच्छेद के कारण असताप को जो लहर १९०५ में स्वदेशी आंदोलन के नाम से चल पड़ी उसने इस राष्ट्रीय भावना को सबसे अधिक शक्ति प्रदान की। इस आंदोलन से पहले जागृति की भावना केवल शिक्षित वर्ग तक ही सीमित थी, किन्तु अब वह मध्यम वर्ग के लोगों में भी फैलने लगी। १९०५ से पहले उच्च शिक्षित और सरकारी उच्च पदाधिकारी

* A kind of dwarfing or stunting of the Indian race is going on under the present system. We must live all the days of our life in an atmosphere of inferiority.

हिन्दी को हेय समझ कर उसे अवहेलना की दृष्टि से देखते थे, परन्तु स्वदेशी आंदोलन से इस वर्ग के अधिकाधिक व्यक्ति हिन्दी की ओर मुकने लगे। इस परिवर्तन के कारण हिन्दी का बहुत हित हुआ। इसके अतिरिक्त इस आंदोलन के फल स्वरूप हमारी प्राचीन सस्कृति और ललित-कलाओं—चित्रकला, संगीत, वास्तुकला और स्थापत्यकला—का नवीन स्फुरण हुआ। भातखंडे और अवनीन्द्रनाथ ठाकुर ने क्रमशः भारतीय संगीत और चित्रकला का संस्कार किया। ललित-कलाओं का सर्वतोमुखी विकास होने लगा। इस कला और सस्कृति के सर्वतोमुखी विकास का प्रभाव हिन्दी जनता पर विशेष रूप से पड़ा जिससे हिन्दी साहित्य के विकास में बहुत सहायता मिली।

स्वदेशी आंदोलन के पश्चात् महात्मा गांधी का १९२१ का सत्याग्रह-आंदोलन सबसे अधिक महत्वपूर्ण आंदोलन था जिससे जनता की जागृति और साहित्य के विकास को सबसे अधिक प्रेरणा मिली। इस आंदोलन ने आशा और जागृति का संदेश देश के कोने-कोने तक पहुँचा दिया। राष्ट्रीय साहित्य की सृष्टि प्रचुर परिमाण में हुई और राष्ट्रीय गीत, काव्य, उपन्यास, नाटक और कहानियों की एक बाढ़ सी आगई।

दूसरी गतिवर्द्धक शक्ति स्वामी दयानन्द सरस्वती का आर्य समाज था। हिन्दी भाषा और साहित्य के प्रचार का यह सबसे अधिक प्रभावपूर्ण और शक्तिशाली साधन बना। पंजाब और पश्चिमी सयुक्तप्रान्त में उर्दू का आधिपत्य हटाकर हिन्दी-प्रसार का सारा श्रेय आर्य समाज ही का है। इस प्रकार इसके द्वारा हिन्दी का प्रभाव-क्षेत्र बहुत विस्तृत हो गया। हिन्दुओं की राष्ट्रीय जागृति में भी आर्य-समाज का बहुत बड़ा हाथ रहा। उन्हें इस बात का अनुभव होने लगा कि वे वैदिक ऋषियों तथा दर्शनकार और काव्यकार महापुरुषों के वंशधर हैं। वे अपने अतीत गौरव पर अभिमान करने लगे जिससे उन्हें भावी उन्नति की प्रेरणा मिली।

आर्य-समाज की सबसे महत्वपूर्ण देन शुद्धि, विधवा-विवाह बाल-विवाह, वर्ण-व्यवस्था, पढ़ी-पद्धति और अस्पृश्यता आदि अनेक सामाजिक समस्याओं को प्रकाश में लाना था। इन समस्याओं पर आर्य-समाज ने शास्त्रार्थ प्रारंभ कर दिया और उपदेशकों तथा भजनों की एक वर्ग सामाजिक कुरीतियों का विरोध करने लगा। इससे एक ओर विविध समस्याओं के खडन-मंडन-मूलक उपदेश-साहित्य (Didactic

literature) की सृष्टि हुई और दूसरी ओर निम्न साहित्यिक रचनाओं के लिए विषय और उपादान मिले। उपदेश साहित्य ने हिन्दी में लेखकों और पाठकों की बहुत वृद्धि की। ये पाठक और लेखक उपदेश-साहित्य में प्रारम्भ कर हिन्दी लिखने और पढ़ने का अन्तर्जा अभ्यास कर लेने पर साहित्यिक रचनाओं के पठन और लेखन में प्रवृत्त होने लगे। धार्मिक नाट्य-विवादों से जनता को आलोचना प्रवृत्ति लाभ हुई जिसने समालोचना साहित्य के विकास में यथेष्ट सहायता मिली।

कर्नल कनिंघम के अध्ययनाय ने १८५७ में पुराने विभाग की स्थापना हुई थी। राजगढ़, तत्तशिला, बनारस, पहाड़पुर, ७७५, मोहजोशरी इत्यादि की खुदाई से भारत के अतीत गौरव का परिचय मिला। विद्वानों ने प्राचीन ग्रंथों, शिला लेखों, ताम्रपत्रों, मुद्राओं, मूर्तियों, दुर्गों और स्तूपों के लेखों का अध्ययन किया। १८८४ ई० में सर विलियम जोन्स द्वारा स्थापित अगत फी एशियाटिक सोसाइटी ने प्राचीन संस्कृत ग्रंथों के अनुवाद आरम्भ किए। १८६८ में सर मोनियर विलियम्स ने 'शकुन्तला' का अनुवाद किया जिससे प्रथम पश्चिमी विद्वानों ने मुक्तान्त से की। फिर 'मेघदूत' का अनुवाद हुआ और जर्मनी के प्रसिद्ध कवि और नाटककार शिलर ने इस अपूर्व काव्य का अनुकरण कर कालिदास के प्रति अपनी असीम श्रद्धा प्रकट की। अन्य संस्कृत काव्यों और नाटकों के भी अनुवाद हुए और पश्चिम ने उसी प्रकार उनका स्वागत किया। इससे हमारे अतीत गौरव की महानता प्रमाणित हो गई और हम अपनी उन्नत परंपरा और उत्कृष्टसाहित्य पर अभिमान होने लगा और शिक्षित वर्ग भारत के प्राचीन इतिहास संस्कृति और साहित्य के अनुशीलन में दत्तचित्त हुआ जिससे हिन्दी साहित्य के विकास में विशेष सहायता मिली।

१८०४ के रूस-जापान युद्ध और रूस पर जापान की विजय का भी हिन्दी-साहित्य पर यथेष्ट प्रभाव पड़ा। रूस जैसी पश्चिमी शक्ति के विरुद्ध एक पूर्वी राष्ट्र की विजय का भारतीय मस्तिष्क पर मनोवैज्ञानिक प्रभाव पड़ा। यह एक अद्भुत और उत्साहवर्द्धक घटना थी। पश्चिम के अनुकरण से जापान का जो उत्कर्ष हुआ वह भारत के लिए असंभव न था। भारत की आशापूर्ण दृष्टि जापान की ओर फिरी। इसके फल-स्वरूप हिन्दी में जापान संबंधी साहित्य की वृद्धि हुई।

१८१४-१८ का महायुद्ध एक अन्य महत्वपूर्ण घटना थी। इससे पहले

भारतवर्ष में अंतर्राष्ट्रीय भावना त्रिलकुल न थी। अब तक भारत पश्चिम की राष्ट्रीयता से ही प्रभावित हुआ था परन्तु अब उसे इस बात का अनुभव होने लगा कि भारतवर्ष विशाल विश्व का एक अंग है और विश्व की प्रत्येक घटना उसके लिए भी महत्त्व रखती है। इस महायुद्ध का एक और प्रभाव यह पड़ा कि भारतवासियों की रुचि अँगरेजी के अतिरिक्त फ्रेंच, जर्मन और रूसी जनता और साहित्य की ओर भी बढ़ने लगी।

१८६३ ई० में श्यामसुन्दर दास के अथक परिश्रम से काशी में नागरी-प्रचारिणी सभा की स्थापना हुई। इस सभा ने उत्तर भारत में नागरी-प्रचार के लिए बहुत कार्य किया। नागरी-प्रचारिणी पत्रिका में साहित्य के अतिरिक्त इतिहास, भूगोल, संस्कृति, मनोविज्ञान और दर्शन आदि विषयों पर विचार-पूर्ण निबंध प्रकाशित हुए। १९०० ई० में हिन्दी की कचहरियों में स्थान दिलाने का श्रेय सभा को ही है। १९०५ ई० में सभा ने रमेशचन्द्र दत्त के सभापतित्व में एक सभा का आयोजन किया जिसका मुख्य उद्देश्य उत्तर भारत में देवनागरी लिपि का प्रचार था। सभा का आयोजन सफल हुआ किन्तु उसका उद्देश्य पूर्ण न हो सका। फिर भी यह प्रयत्न व्यर्थ न गया। कई वर्षों के बाद कांग्रेस ने देवनागरी लिपि को स्वीकार कर लिया। इसका श्रेय भी सभा को ही है।

१९१० ई० में श्यामसुन्दर दास तथा अन्य सज्जनों के प्रयत्न से हिन्दी साहित्य सम्मेलन की आयोजना का प्रारम्भ हुआ। सम्मेलन ने दक्षिण भारत में हिन्दी-प्रचार का स्तुत्य कार्य किया। इसके अतिरिक्त प्रति वर्ष सम्मेलन के अधिवेशन में हिन्दी साहित्य की स्थिति पर विचार होता रहा है और उसकी उन्नति के मार्ग की बाधाओं को दूर करने के उपाय सोचे जाते रहे हैं।

अवरोधक शक्तियाँ

गतिवर्द्धक शक्तियों के साथ ही साथ कुछ अवरोधक शक्तियाँ भी थीं जिन्होंने हिन्दी साहित्य की प्रगति में बाधाएँ उपस्थित कीं। आधुनिक काल में भारतवासियों का मानसिक विकास क्रमवद्ध नहीं हुआ वरन् पश्चिम की एक लहर से अचानक एक क्रांति सी आ गई जिसके कारण नवयुवकों का सारा दृष्टिकोण ही परिवर्तित हो गया था। भूत और वर्तमान के बीच कोई सेतु न था वरन् एक खाई सी पड़ गई थी। अचानक युवकों का दल पश्चिमी ज्ञान प्राप्त करके अपने वृद्ध गुरुजनों को तुच्छ और हेय समझने लगा और वृद्ध-दल

भी नवयुवकों को सन्देह और ईर्ष्या की दृष्टि में देखने लगा। इस सन्देह और ईर्ष्या, अवहेलना तथा हीनता के दूषित वातावरण में साहित्य के विकास का अकुर उगा था। फिर हिन्दी को अपनी प्रगति में निरन्तर विरोध और विपक्ष का सामना करना पड़ा। सर्वप्रथम तो हिन्दी का अस्तित्व ही विपक्षजनक था। न्यायालय और शिक्षा-विभाग उर्दू के पक्षपाती थे। उर्दू और फारसी के विद्वान् हिन्दी के विरुद्ध आन्दोलन प्रारम्भ कर रहे थे। यह तो बाहरी भगदाड़ा था, हिन्दी के भीतर भी ब्रजभाषा और गढ़ी बोला का भगदाड़ा चल रहा था। इस निरन्तर विरोध और विषमता ने हिन्दी की प्रगति का अवरोध पार्श्व किया परन्तु साथ ही साथ उसे शक्ति भा प्रदान की जिसने भविष्य में यह सभी कठिनाइयों का सामना कर ली।

परन्तु सबसे बड़ी अवरोधक शक्ति इस काल की मानसिक अराजकता थी। विद्यार्थी स्कूलों में जो कुछ पढ़ना घर में उसके विपरीत देखा और सुनता था। स्कूल में उसे व्यक्तिगत स्वतन्त्रता की शिक्षा मिलती थी, घर में उसे एक आदमी का कठोर शासन मानना पड़ता, स्कूल में उसे स्त्रियों के समानाधिकार की शिक्षा मिलती, घर पर उन्हें परदों के पीछे रहकर पशु-जीवन बिताने देखना पड़ता। जीवन के सभी विभागों में स्कूलों शिक्षा और घरेलू रीतियों का विरोध था। इस विरोध का फल यह हुआ कि उसके विचार तो कुछ और ये परन्तु कार्य कुछ और ही दग के होते थे, विचार और भावनाओं के बीच एक खाई सी खिंच गई थी। साहित्य में जब तक विचार और भावनाओं का सम्मिश्रण नहीं होता तब तक महान् कृतियों की सृष्टि नहीं हो सकती। इसी मानसिक अराजकता के कारण इस काल के साहित्य में महान् रचनाओं का अभाव है।

हिन्दी-प्रात में छोटे-छोटे राज्यों के उन्मूलन से हिन्दी के सरहदों का अभाव हो गया। विज्ञान की अद्भुत उन्नति से आधुनिक संस्कृति की गति बहुत बढ़ गई। रेल, तार, जहाज और मुद्रण-यंत्र के आविष्कार से वर्तमान इतना विस्तृत हो गया है कि हमें भूत और भविष्य की चिन्ता करने का अवकाश ही नहीं मिलता, इसी कारण आधुनिक साहित्य में अमर काव्यों की रचना असम्भव-सी हो गई। फिर जब कि लोगों की रुचि साहित्य की ओर बढ़ रही थी, उस समय देश में तीन और आंदोलन चल रहे थे। पहला आंदोलन सामाजिक था। आर्य समाज की स्थापना ने हिन्दूधर्म की नींव हिला दी थी। शास्त्रार्थ की चारों ओर धूम मच रही थी, शुद्धि सभायें

और विधवाश्रम खोले जा रहे थे। इनके प्रतिक्रिया-स्वरूप हिन्दू-समाज ने भी अपनी चहारबंदी और सगठन शुरू कर दिया था। मुसलमान, जैन, ईसाई अपने-अपने अलग सगठन में लगे थे। इस धार्मिक-सगठन के युग में हिन्दी की चिन्ता करने वाले बहुत कम बच रहे। दूसरी ओर कांग्रेस का कार्यक्रम भी बढ़ता जा रहा था, राजनीतिक जागृति की लहर बढ़ती जा रही थी। परन्तु सबसे अधिक प्रभावशाली आर्थिक आंदोलन था। हमारे देश में इससे पहले आर्थिक प्रश्न इतने जटिल रूप में नहीं उठा था। मुसलमानों के शासन-काल में अपने देश का रुपया देश में ही रहा; भोग-विलासिता राजा और नवाबों तक ही समिति थी, साधारण जनता इससे बहुत दूर थी। परन्तु अब देश का रुपया बाहर जाने लगा, जनता का रहन-सहन (Standard of living) भी ऊँचा हो चला। आवश्यकताओं की निरन्तर वृद्धि हो रही थी। परिणाम-स्वरूप हमारे भद्र-समाज को नौकरी की फाँसी लग गई और वे साहित्य की वृद्धि के लिए समय न निकाल सकते थे। इन सामाजिक, राजनीतिक और आर्थिक आंदोलनों से हमें न तो इतना समय ही मिलता था, न इतनी मानसिक शांति ही रह गई थी कि हम साहित्यिक रचना में कृतकार्य होते।

विशेष

✓ इस परिवर्तन युग के अपने महान् युग-प्रवर्तक पुरुष तथा नायक महावीर प्रसाद द्विवेदी थे। १९०० से १९०५ के बीच में पद्य-रचना अथवा गद्य-शैली में ऐसा कोई भी साहित्यिक आंदोलन नहीं जिस पर द्विवेदी जी का प्रत्यक्ष अथवा अप्रत्यक्ष प्रभाव न पड़ा हो। साहित्यिक रचना की दृष्टि से वे एक सफल अनुवादक थे। उनकी मौलिक रचनाओं का महत्त्व अधिक नहीं है, परन्तु वे एक महान् शक्ति के प्रतीक थे जिन्होंने हिन्दी साहित्य को बल-प्रदान किया और इस दृष्टि से उनका महत्त्व बहुत अधिक है। उन्होंने ही पहले-पहल 'कुमार-सम्भव-तार' में कविता की विशुद्ध और टमटाली मापा का सुंदर उदाहरण उपस्थित किया, उन्होंने ही 'सरस्वती' में राजा रवि वर्मा और ब्रजभूषण रायचौधुरी इत्यादि के चित्र प्रकाशित कर युवक कवियों से उनपर कविताएँ लिखाकर उन्हें नवीन विषयों की ओर चलाया और साथ ही कविता के लिए प्रोत्साहन दिया; उन्होंने ही काव्य में सत्कृत साहित्य परंपरा की प्रतिष्ठा की। उनके एक लेख ने मैथिलीशरण गुप्त को

‘साकेत’ के लिए विषय दिया; उनके उत्साह-दान ने निम्ने ही नए लेखक और कवि पैदा किए, उनका गद्य-शैली नए शैली का प्रसंग दिया। उन्होंने भाषा की अस्थिरता दूर कर तथा उसका व्याकरण शुद्ध कर उसका स्वरूप और व्याकरण दिया। निमित्तिया के प्रचार और ‘प्रेमसागर-वर्षा’ के प्रसार का श्रेय भी द्विवेदी का है। भाषा में शतान्तर के प्रथम पन्नास वर्षों के साहित्यिक विकास और प्रगति के मंत्र दाता और पुनर्जात द्विवेदी जी हैं। यह युग वास्तव में ‘द्विवेदी युग’ था।

आधुनिक युग गद्य का युग कहा जाता है। जिसमें इस युग में गद्य-साहित्य की अपूर्व और अत्यधिक उन्नति हुई। प्राचीन काल में पद्य-साहित्य गद्य साहित्य का कई गुना हुआ करता था, अब गद्य-साहित्य पद्य-साहित्य से सैकड़ों गुना अधिक हो गया है, परन्तु अब भी साहित्य में पद्य का महत्त्व गद्य से कहीं अधिक है। उदाहरण के लिए आधुनिक काल में मंगला में प्राचीन घी के दाये किसी भी घर में नहीं जलाए जाते, सब जगह बिजली का प्रचार दीयों से हजारों गुना अधिक हो गया है, फिर भी देव पूजा के लिए घी के ही दीपक जलाए जाते हैं, बिजली के बत्तन नहीं। पद्य का भी साहित्य में यही स्थान है। गद्य-भाषाओं के प्रचार से पद्य साहित्य की प्रभुता विपद्ग्रस्त अवश्य है, परन्तु गद्य-गीतकविता का स्थान न अब तक ले सका है और न भविष्य में कोई आशा है। आधुनिक युग में पद्य-साहित्य की उन्नति ही प्रतिष्ठा और मर्यादा है जितनी भक्ति और राति काल में था।

प्रतिभा की दृष्टि से भी आधुनिक युग कविता का युग है। गद्य में प्रेमचंद को छोड़कर आधुनिक काल में कोई भी महान् कृतिकार पैदा नहीं हुआ जब कि कविता के क्षेत्र में मैथिलीशरण गुप्त, जयशंकर प्रसाद और सुमित्रा-नन्दन पंत जैसे महाकवि हैं। प्रसाद उत्कृष्ट नाटककार और कहानी लेखक भी हैं, परन्तु पहले वे कवि हैं बाद में और कुछ।

साहित्यिक रूपों की दृष्टि से गद्य साहित्य पद्य-साहित्य से अवश्य आगे है। गद्य में उपन्यास, कहानी, नाटक, समालोचना, निबंध, उपयोगी साहित्य इत्यादि की अद्भुत और अभूतपूर्व उन्नति हुई, परन्तु यदि साहित्य की महत्ता उदात्त भावों और विचारों की बहुलता, प्रभाव क्षेत्र की व्यापकता और व्यंजना की हार्दिक सत्यता पर निर्भर है तो यह युग गद्य से अधिक कविता का युग है।

दूसरा अध्याय

कविता

वृत्ति

हिन्दी साहित्य के प्रथम पच्चीस वर्षों में हिन्दी कविता का विकास स्वच्छंदवाद (Romanticism) का सर्वांगीण विकास है। इस विकास-युग के दो चरण हैं। प्रथम चरण में स्वच्छंदवाद अपने मूलरूप में प्राचीन साहित्य की रुढ़िगत परंपरा और उसके सीमित दृष्टिकोण के प्रति एक उत्साहपूर्ण विरोध था। रीति-काव्य का क्षेत्र बहुत ही संकीर्ण था। काव्य की भाषा ब्रज थी; यह केवल ब्रज प्रात—आगरा और मथुरा के आसपास—की बोली थी, अंबाला से रायपुर और राजपूताना से भागलपुर तक विस्तृत अखिल हिन्दी प्रात की सामान्य भाषा न थी। उसमें भी उस समय की जीवित ब्रजभाषा काव्य की भाषा न थी, वरन् सूर तथा अन्य अष्टछाप कवियों की साहित्यिक ब्रजभाषा ही कविता का माध्यम थी। कविता का विषय नायिका-भेद और रीति-ग्रंथों तक ही सीमित था। रीति-कवि नर-नारियों को केवल नायक और नायिका के रूप में ही देखते थे, इससे अधिक देखने और जानने की उन्हें इच्छा भी न थी। उनके लिए भगवान् कृष्ण से लेकर भित्तार तक सभी नायक थे और राधा से लेकर घोविन तक प्रत्येक स्त्री नायिका थी। भूषण और लाल जैसे कुछ गिने-चुने कवियों को छोड़ कर उनमें से किसी ने एक क्षण के लिए भी यह न सोचा कि उसी काल में राणा प्रताप जैसे वीर भी हुए थे जिन्होंने अपनी मातृभूमि की स्वाधीनता के लिए सम्राट् अकबर की विशाल शक्ति के विरुद्ध आजीवन युद्ध किया, उन्होंने कभी स्वप्न में भी न

जाना कि उनके बीच में छत्रपति शिवाजी भी थे जिन्होंने मराठों की शक्ति हुई शक्ति का संगठन कर तत्कालीन मुगल सम्राट् औरंगजेब के दाँत गट्टे कर दिए, गुरु गोविंद सिंह की शरण ली उनके कानों तक न पहुँच सकी और न वे दुर्गादास और छत्रसाल की महत्ता का ही अनुभव कर सके। अर्जुन और भीम के वार-कृत्य कर्ण और द्रुपदि की उदारता, हस्तिनाद्र और युधिष्ठिर की सत्यवादिता वे एक दम भूल गए। उन्हें केवल प्रेमी और प्रेमिकाओं की चंचल आँगमिचौनी और नायक-नायिकाओं के लालामय हाव-भाव ही याद रहे। उनका मनोविज्ञान स्त्री-पुरुषों की वृन्द प्रवृत्तियों और अश्लील भावनाओं तक ही सीमित था, उनकी कवि-कल्पना किसी कल्पित व्रज की कुज-गलियों की भूल-सुलैयों में ही चरफर काटती रही।

यह सीमित दृष्टिकोण, छन्दों के बंधन, अलंकारों की परंपरा और काव्य की रूढ़ियों के कारण और भी संकुचित हो गया था। कवि, संवेष्टा और दोहा ही रीति-कवियों के प्रिय छंद थे, अन्य असंख्य छंदों के दर्शन केवल केशवदास की 'रामचंद्रिका' में ही हो सकते थे। यमक, अनुप्रास और तुक ही सत्कविता के माप-दण्ड थे और मुक्तक ही काव्य का एक मात्र रूप था। खंडकाव्य, महाकाव्य, आख्यानक गीति और गीतिकाव्य आदि अन्य काव्य-रूपों को कोई स्थान न मिला। काव्य के इस सीमित दृष्टिकोण का कारण यह था कि उस काल की कविता राजसभाओं की एक शोभा मात्र थी। कवि अपने सरलक राजाओं की प्रसन्नता को ही काव्य-रचना का चरम सीमा समझते थे। उस समय के राजा-नवाबों का दृष्टिकोण भी बहुत संकीर्ण था। वे अपने 'हरम' और दरबारी जीवन के अतिरिक्त और कुछ जानते ही न थे। अतएव उनकी सरलता में रहने वाले कवियों से नायिका-भेद के अतिरिक्त और आशा ही क्या की जा सकती थी! उनोसवीं शताब्दी के अंतिम काल में मुद्रण-यंत्र के प्रचार और छोटे छोटे राज्यों के लोप हो जाने के कारण कविता का केन्द्र राजसभाओं से उठकर शिक्षित जनता में आ गया। मासिक और साप्ताहिक पत्र समसामयिक साहित्य साधारण जनता तक पहुँचाने लगे। पुस्तकें सस्ती हो गई, अतः साहित्यिकों के नवीन विचार और सुन्दर भाव जनता तक सुगमतापूर्वक पहुँचने लगे। शिक्षा-प्रसार के साथ कविता का क्षेत्र भी विस्तृत होने लगा। जनता राजा और नवाबों की तरह न थी और न उसका दृष्टिकोण 'हरम' तक ही सीमित था। वह राम और कृष्ण को ईश्वर का अवतार मानती थी, भीम और अर्जुन,

कर्ण और दधीचि, हरिश्चंद्र और युधिष्ठिर को आदर्श पुरुषों की भाँति स्मरण करती थी और राणा प्रताप और शिवाजी की पुराय स्मृति के प्रति श्रद्धा रखती थी। उसे नायक-नायिकाओं के लीलामय हाव-भाव को मनोरंजन का साधन बनाने का न अवकाश हो था, न इच्छा ही थी। आधुनिक कवि जो स्वयं शिक्षित जनता के व्यक्ति थे, इस बात का अनुभव करने लगे कि उनके पूर्ववर्ती कवि पथ-भ्रान्त हो गए थे। इन्होंने उनके संकुचित दृष्टिकोण का विरोध किया। कालिदास और भवभूति, वाल्मीकि और व्यास के संस्कृत काव्यों के अनुशीलन से उनका यह विश्वास और भी दृढ़ हो गया कि मनुष्य केवल नायक ही नहीं है और न उसका समस्त जीवन नायिकाओं के हास-विलास तक ही सीमित है। मनुष्य समाज का एक जीवित व्यक्ति है, वह अपने कर्तव्य पालन के लिए अपनी प्रियतमा पत्नी का परित्याग कर सकता है और निर्वासन की यातनाओं को सहर्ष सहन कर सकता है। अस्तु, आधुनिक कवि, जिन्हें मानव-जीवन को समझना और उसकी भावपूर्ण व्यञ्जना करना अभिष्ट था, रीति-कवियों में संकुचित दृष्टिकोण का विरोध और बहिष्कार करने लगे।

स्वच्छंदवाद का प्रथम चरण (१६००-१६१६) 'सैद्धांतिक स्वच्छंदवाद' (Theoretical Romanticism) का काल था जिसका सिद्धांत उन्नीसवीं शताब्दी की कविता के संकुचित दृष्टिकोण के प्रति असंतोष और उसकी अतिशय नियम-बद्धता, रुढ़िगत परंपरा और साहित्यिक पांडित्य के प्रति विरोध था। इस विरोध के दो पक्ष थे। प्रथम पक्ष में प्रकृति और मानव-जीवन को उनके संकीर्ण वातावरण से मुक्त करना आवश्यक था और फिर नवीन विचार और संस्कृति के आलोक में काव्य के क्षितिज को विस्तीर्ण करना था। रीति-कवियों ने प्रकृति को शृङ्गार का उद्घोषन मात्र बना रखा था, उसका सौंदर्य और वैभव उन्हें अगोचर सा बना रहा। हेमवती उपा, जो हमारे वैदिक पूर्वजों को आनंद-विभोर कर देती थी, उन कवियों को मुख न कर सकी; पत्रों के मर्मर-संगीत तथा निर्भरिणां के कल-कल गान में उन्हें कोई आकर्षण न था। उद्घोषक प्रकृति ही उनके लिए एकमात्र प्रकृति थी। आधुनिक कवियों को इस उद्घोषक प्रकृति से संतोष न हुआ, वे प्रकृति की स्वतंत्र सत्ता का अनुभव करने लगे। अतः रीतिकालीन परंपरा से भिन्न नायक-नायिकाओं से स्वतंत्र श्रुतु-वर्णन का प्रयत्न किया जाने लगा। विरहिणियों के वैरी पावस का एक आधुनिक वर्णन देखिए :

वर्षां आर्हं वर्षां आर्हं—जल्लवों ने जल्ल-नदी पहाई,
देखो घोर घटा नभ छाई—चूँवों की है मत्पी खगाई ।

✕ ✕ ✕ ✕

इन्द्र धनुष की छटा निराजो, वीरयहूटी खाली खाली,
शोभाभरी हुई हरियाली — सयका चित्त गुमाने वाली । इत्यादि

[वर्षा—बालचन्द्र शर्मा, सूर्यवर्मा, जुलाई १९०६]

आगे चलकर ऋतुओं के अतिरिक्त प्रकृति के अन्य रूपों का भी विशद चित्रण किया गया।

परन्तु हमसे भी अधिक महत्त्वपूर्ण बात मानव-जीवन को रीतिकालीन सकुचित दृष्टिकोण से बाहर निकालना था। अब मनुष्य केवल नायक मात्र न था वो नायिकाओं के हाव-भाव और हास-विहास में ही जीवन बिता देता, अब उसे एक योद्धा, देशभक्त, वीर कृपक और सत्यवादी के रूप में ग्राना पड़ा। वह अपनी पत्नी के अतिरिक्त अपने माता-पिता और पुत्र-पुत्री से भी स्नेह करता है। वह प्रणयी भी है, परन्तु अब उसका प्रेम कहीं अधिक विशुद्ध, व्यापक और उच्च भावना से परिपूर्ण है। 'प्रेम-पथिक' में 'प्रसाद' ने लिखा है।

इस पथ का उद्देश्य नहीं है, आत-भवन में टिक रहना ,
किन्तु पहुँचना उस सीमा तक जिसके आगे राह नहीं ।
प्रेम-यज्ञ में स्वार्थ और कामना दबन करना होगा ,
तब तुम प्रियतम स्वर्ग-विहारी होने का फल पाओगे ।

केवल प्रेम ही नहीं बरन् मानव-जीवन की अन्य वृत्तियाँ और भावनाएँ—वीरता, विरक्ति इत्यादि—विशुद्ध और उच्च भावनापूर्ण हो गई ।

सैद्धांतिक स्वच्छन्दवाद का दूसरा पक्ष रीति-परंपरा की अतिशय नियम-बद्धता और साहित्यिक पांडित्य का विरोध था। यह विरोध कविता के सभी बाह्य-उपादानों—भाषा, छंद, साहित्यिक रूप और परिभाषा—में प्रत्यक्ष हुआ। कविता की भाषा ब्रज के स्थान पर खड़ी बोली हो गई। सभी प्रकार के वृत्त—मात्रिक, वर्णिक, मुक्तक, तथा उर्दू, बर्ह, बँगला पयार और अँगरेज़ी 'सॉनेट' भी प्रयुक्त होने लगे और उनके अत्यानुप्रास-क्रम का भी अनुकरण होने लगा। केवल मुक्तक-काव्यों के स्थान पर महाकाव्य, खड्गकाव्य, गीति-काव्य इत्यादि भी सफलतापूर्वक लिखे जाने लगे। रीति-कवि वृत्त

और अलंकारों को ही सत्कविता का आवश्यक अंग समझते थे, उनकी कविता में रस, ध्वनि और वक्रोक्ति का अभाव रहता था। स्वच्छंदवादियों ने इसका विरोध किया। उन्होंने महत् काव्य की भावना की पुनः प्रतिष्ठा की और सहजोद्रेक और भावना को काव्य में उच्च स्थान दिया। यह निस्संदेह सत्य है कि भाषा की असमर्थता के कारण अधिकांश कवि उच्च कोटि की काव्य-रचना में सफल न हो सके, क्योंकि उनकी समस्त शक्ति विशुद्ध भाषा लिखने में ही लग गई—विशुद्ध भाषा में इतिवृत्तात्मक काव्य-रचना ही उनकी चरम सफलता थी—फिर भी जहाँ तहाँ हमें उच्च विचार और भावों से परिपूर्ण वास्तविक सत्कविता के दर्शन हो जाते हैं।

स्वच्छंदवाद का दूसरा चरण केवल एक साहित्यिक आंदोलन मात्र न था, वरन् वह कलात्मक और दार्शनिक आंदोलन भी था। इसमें विश्व की वेदना, सृष्टि का रहस्य, उदात्त भावना तथा प्रेम और वीरता को अपनाने की तीव्र आकांक्षा, अलभ्य श्रेय से उद्भूत एकांत वेदना और अनंत निराशा आदि विशिष्ट दार्शनिक वृत्तियों का प्रदर्शन था। यह द्वितीय आंदोलन १९१४ के आस पास मैथिलीशरण गुप्त, मुकुटधर पांडेय, राय कृष्णदास, बदरीनाथ भट्ट और पदुमलाल पुन्नालाल बखशी की स्फुट कविताओं से आरंभ होता है, किन्तु इसका वास्तविक प्रारंभ १९१८ से मानना चाहिए जब से 'प्रसाद', सुमित्रा-नंदन पंत और 'निराला' की नवीन शैली की कविताओं का प्रकाशन होता है।

इस स्वच्छंदवाद आंदोलन के तीन पक्ष हैं—दार्शनिक, कलात्मक और साहित्यिक। यह आंदोलन तत्त्व-ज्ञान के अर्थ में दार्शनिक नहीं है और न पंद्रहवीं और सोलहवीं शताब्दी के भक्ति-आंदोलन के ही भाँति है। इसकी दार्शनिकता की प्रमुख विशेषता पिछले काल के सामान्य दृष्टिकोण के विपरीत दार्शनिक दृष्टिकोण का प्रदर्शन मात्र है। इस दार्शनिक दृष्टिकोण ने मानवीय अनुभूति की परिधि को बहुत ही विस्तृत कर दिया जिसका अभिव्यजना सर्वचेतनवादी कविताओं (Pantheistic Poetry) में मिलती है। कवि को समस्त सृष्टि में—पशु, पक्षी, जड़ और अचेतन वस्तुओं में—एक अव्यक्त चेतना का प्रवाह दिखाई देता है, प्रत्येक स्थान में जीवन का आभास-सा मिलता है। कवि कर्मा मधुप-बालिका से प्रार्थना करता है :

सिखा दो ना हे मधुप-कुमारि ! मुझे भी अपने मीठे गान ।

कुसुम के चुने कटोरी से, करा दो ना कुछ कुछ मधु-पान ।

[पल्लव—मधुकरों १४ ३५]

और कभी किरणों से प्रश्न करता है :

किरण ! तुम क्यों पिगरी हो आज ?
रंगी हो तुम किमके अनुराग ?
स्पर्श - सरसिज - विजयक ममान
उदाती हो परमाणु - पराग ! इत्यादि ।

[करना — किरण, पृष्ठ १४]

सर्वचेतनवादी कविता के अतिरिक्त दार्शनिक दृष्टिकोण अनन्त को खोज के लिए भी भावना उत्पन्न करता है । कवि को जगत् की समस्त वस्तुएँ स-सीम दिखाई देती हैं, वह स सीम से ऊपर अ-सीम के दर्शन के लिए व्यग्र हो उठता है । किन्तु अ-सीम है कहाँ ? कवि घबड़ाकर कह उठता है :

चला जा रहा हूँ पर तेरा अन्त नहीं मिलता प्यारे !
मेरे प्रियतम तू ही आकर अपना भेद बता जा रे । इत्यादि

[अगाध की गानें — रामनाथ 'मुमन']

भावनाओं का दैवीकरण (Deification) और वेदनामय पिन्नता (Painful Melancholy) दार्शनिक स्वच्छदवाद के दो अन्य प्रमुख लक्षण हैं । पहले का प्रतिनिधि उदाहरण 'मुमन' का उद्धेलित यौवन है ।

हे जीवन के स्वप्न ! मधुरिमा के निर्मम आगार !
आँस के सार ! सृष्टि के द्वार !
कल्पना के नीरव आह्वान ! मूक-प्राणों के मदक प्राण !
इस निर्दोष वसन्त-निशा में शिशिर-बीज क्यों घोते हो ?
हे प्रथम-मिलन के कंपन ! विधवा के अव्यक्त निवेदन !
शत-शत-मदनों के मदन ! दुखों के सदन !

वासना के छींटे क्यों देते हो ? इत्यादि ।

और दूसरे का प्रतिनिधि उदाहरण कवि 'प्रसाद' का 'आँसू' है ।

द्वितीय स्वच्छदवाद एक कलात्मक आंदोलन भी है । कला की भावना भारतवर्ष के लिए नई नहीं है, यद्यपि यह शब्द नया है और पश्चिम से लिया

गया है। कालिदास के 'मेघदूत', जयदेव के 'गीत-गोविन्द', विद्यापति के पदों, विहारी के दोहों तथा मतिराम और पद्माकर के सवैयों में कला है। रीति-काव्य स्वयं एक कलात्मक आंदोलन था। किन्तु रीतिकालीन और आधुनिक कलात्मक आंदोलनों में महान् अंतर है। प्राचीन कलात्मक आंदोलन प्रतिष्ठित रूढ़ियों और परंपराओं का परिपालन मात्र था, परंतु आधुनिक कला एकांत रूप से व्यक्तिगत प्रतिभा को व्यंजना है। रीतिकाल में प्राचीन आचार्यों द्वारा समादृत किसी गुण-विशेष अथवा अलंकार का सफल निर्वाह ही कवि कला की चरम सफलता समझी जाती थी। विहारी के निम्न दोहे में असंगति अलंकार की अद्भुत व्यंजना है :

झग उररुत दृष्ट कुटुम, जुरत चतुर चित प्रीत ।

परत गोंठ बुरजन हिये, नई बई मह रीत ।

कला की दृष्टि से यह एक पूर्णतः सफल रचना है और असंगति अलंकार के स्पष्ट और सफल निरूपण में हिन्दी साहित्य में अद्वितीय है। इसी प्रकार रस-लीन का यह प्रसिद्ध दोहा :

अभिय हलाहल मद भरे, स्वेत स्याम रतनार ।

जियत, भरत, मुकि मुकि परत, जेहि चितवत इक बार ।

उपमा और यथासंख्य अलंकार के निरूपण में अनुपमेय है। कला का रूप और सौन्दर्य प्रतिष्ठित परंपराओं तथा नियमों के सफल निर्वाह पर ही निर्भर था। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक वर्षों में भी कला का यही आदर्श रहा। मैथिलीशरण गुप्त के 'जयद्रथ-वध' में इसी कला का सुंदर रूप मिलता है। यथा :

टंकार ही निघोंप था, शर-वृष्टि ही जल-वृष्टि थी,

जलती हुई रोपाग्नि से उहीस विद्युद्-दृष्टि थी,

गांढीब रोहित-रूप था, रथ ही सशक्त समीर था,

उस काल अजुन वीर वर अद्भुत जख्म गंभीर था ।

किन्तु स्वछंदवाद आंदोलन के द्वितीय चरण में प्रतिष्ठित रूढ़ियों, परंपराओं और नियमों को विदा दे दी गई और कला व्यक्तिगत प्रतिभा का अभिव्यंजना

मात्र हो गई। कविता के समीत और चित्रांकण में अभिव्यक्त होने वाली कल्पना-शक्ति आधुनिक कवि की काव्य कला की कसौटी है। भाषा की ग्रंथ और नाद व्यञ्जना की सहायता से कवि दृश्य रूपों की सृष्टि करता है। अब केवल कुछ अलंकारों द्वारा ही किसी वस्तु का वर्णन करना कला नहीं है, वरन् काव्य-नगत् की वस्तुओं की स्वप्न-चित्रों के समान पाठकों के सामने उपस्थित कर देना ही कला की सफलता है। आधुनिक काव्य एक जाग्रत स्वप्न है।

प्रतिष्ठित रूढ़ियों और परंपराओं पर व्यक्तिगत प्रतिभा की विजय का एक परिणाम यह हुआ कि अब कविता में विविधरूपता के दर्शन होने लगे। बिहारी, मतिराम और रसलीन के दोहों की सृष्टि एक ही मानसिक यंत्रालय में हुई जान पड़ती है, यद्यपि उनकी कोटि और विशेषताओं में अंतर है। एक ही साँचे में ढले हुए कवित्तों और सवयों से पाठकों का जी ऊब जाता है। परंतु आधुनिक काल में एक कवि की रचनाओं में ही विविध-रूपता मिलती है। 'प्रसाद' के 'भरना' ग्रंथ में अनेक कविताओं का समूह है जिसमें प्रत्येक एक दूसरे से भिन्न है। सुमित्रानंदन पंत की 'परिवर्तन' नामक एक ही कविता में दो छंद एक दूसरे से इतने भिन्न हैं कि दोनों एक ही कवि की रचना है, यह कहना कठिन हो जाता है।

द्वितीय स्वच्छदवाद आंदोलन का तीसरा पक्ष इसका साहित्यिक रूप है। भाषा-शैली (Diction), छंद, काव्य-रूप और कविता की परिभाषा—इन सभी क्षेत्रों में महान् परिवर्तन हो गया है। कविता की भाषा बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में ही ब्रज से खड़ी बोली हो गई। प्रथम स्वच्छदवाद आंदोलन में खड़ी बोली-कविता में ही भाषा की विविध शैलियों का प्रयोग हुआ। अबोध्यासिंह उपाध्याय ने 'प्रिय-प्रवास' में विशुद्ध संस्कृत-गर्भित भाषा का प्रयोग किया। यथा .

यधन-उद्यम दुर्जय वत्स का,
कुटिलता अध-संज्ञक सपे की,
विकट घोटक की अपकारिता,
हरि-निपातन-यत्न अरिष्ट का।

और चौपदों में मुहावरेदार बोल-चाल की भाषा प्रकट की। यथा :

संकटों की लय करे परवाह क्या ?
हाथ मंटा जय सुधारों का लिया।

तब भला वह मूसलों से क्या खरे ;
जब किसी ने ओखली में सिर दिया ।

किन्तु मैथिलीशरण गुप्त और गोपालशरण सिंह की शुद्ध खड़ी बोली ही काव्य की प्रतिष्ठित भाषा मानी गई । उदाहरण-स्वरूप 'किसान' की भाषा देखिए :

ऊपर नीच वित्तान तना था, नीचे था मैदान हरा,
शून्य मार्ग से घिसल वायु का आना था उल्लास भरा ।
कभी दौड़ने खग जाते हम, रह जाते फिर मुग्ध खड़े,
उड़ने की इच्छा होती थी उड़ते देख विहंगम वड़े ।

किन्तु द्वितीय चरण में कवि भाषा में सीधे-सादे शब्दों का बहिष्कार-सा करने लगे । शीघ्र ही एक समृद्ध भाषा शैली का विकास होने लगा जिसमें संस्कृत तत्सम तथा तथा ध्वनि-व्यंजक शब्दों की अधिकता थी । यह चमत्कार-पूर्ण और आलोकमय विशेषणों तथा चित्रमय और ध्वन्यात्मक शब्दों का युग था । उदाहरण के लिए सुमित्रानन्दन पंत का एक छंद लीजिए :

अँगड़ाते तन में,
अलसित पलकों से स्वर्य-स्वप्न नित
सजनि ! देखती हो तूम विस्मित
नव, अलम्ब्य, अज्ञात ।

[बीणा—अँगड़ाते तन से]

इसमें 'तन' का विशेषण 'अँगड़ाते', 'पलक' का 'अलसित' और 'स्वप्न' का 'स्वर्य', 'नव', 'अलम्ब्य' और 'अज्ञात' है । इस चार पक्तियों के छंद में छः विशेषण हैं । 'अँगड़ाते' शब्द में व्यंजना है और इससे एक चित्र-सा सामने आ जाता है । एक उदाहरण 'निराला' की 'यमुना के प्रति' रचना से लीजिए :

वह सहसा सजीव कम्पन-द्रुत
सुरभि-समीर, अधीर वित्तान,
वह सहसा स्तम्भित वक्षस्यज
टलमल पद, प्रशीप निर्वाण;
गुप्त-रहस्य-सृजन-अतिशय अम,
वह क्रम-क्रम से संचित ज्ञान,

इस एक छंद में पहला चरण १५ मात्रा का दूसरे और तीसरे १६ मात्रा के, चौथा २७ मात्रा का, पाँचवें और छठे १३ मात्रा के और अंतिम दो चरण २४ मात्रा के हैं। कवि ने एक ही छंद के अतर्गत पदों में मात्राओं का अंतर पूर्ण स्वतंत्रता से किया है। यह प्रतिष्ठित विधानों के प्रति विद्रोह है। सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' में विद्रोह की भावना और भी प्रबल है। उन्होंने अपनी 'अधिवास', 'जुही की कली', 'शेफालिका' और 'संध्या-सुदरी' आदि कविताओं में सबसे पहले मुक्त छंद का प्रयोग किया। यह प्राचीन रुढ़ियों और नियमों के प्रति विद्रोह का युग था और इस मुक्त छंद ने उन रुढ़ियों से पूर्ण मुक्ति की घोषणा कर दी।

काव्य-रूप की दृष्टि से स्वच्छंदवाद आंदोलन का द्वितीय चरण प्रधान रूप से गीतिवाद का युग था। भावों की संगीतात्मक व्यञ्जना के अर्थ में गीति-काव्य भारत में और विशेष रूप से हिन्दी में बहुत प्रचलित रहा है। भक्तिकाल इसी प्रकार के गीति-काव्य का युग था। किन्तु आधुनिक गीति-काव्य पश्चिमी शैली का गीति है; यह संगीतमय भाषा में रचित एक अध्यात्म-तरिक काव्य (Subjective poetry) है। यह प्रधानतः आधुनिक सार्व-जनिक-समानाधिकार-वाद का साहित्य है या दूसरे शब्दों में, यह आधुनिक व्यक्तिवाद का साहित्य है। इसके समस्त भावभावों में कवि के व्यक्तित्व का स्पष्ट दर्शन होता है। इसके परिणाम-स्वरूप आधुनिक गीति-काव्यों का केन्द्र 'मैं' (उत्तम पुरुष) हो गया है। प्राचीन भारत में भक्त कवियों के आत्म-निवेदन को छोड़कर इस प्रकार का आत्माभिव्यंजन एक निषिद्ध कार्य समझा जाता था, परंतु समय के फेर से वही कविता में महत्त्वपूर्ण वस्तु समझी जा रही है। प्राचीन वीर आदर्श और वीर-पूजा की भावना सदा के लिए विदा हो गई, अब प्रत्येक व्यक्ति अपने क्षेत्र का स्वयं ही नायक हो गया है। अस्तु, वह अपने को ही अपनी कविता का केन्द्र मानता और समझता है।

इस काल की कविता में रस और अलंकार का स्थान ध्वनि और व्यञ्जना ने ले लिया। भारतीय साहित्य में कविता की कसौटी के पाँच स्वतंत्र रूप मिलते हैं। भरत और उनके अनुयायी रस को काव्य का प्राण मानते हैं; आनंदवर्धनाचार्य और मम्मटाचार्य ध्वनि को काव्य का आदर्श बतलाते हैं; दंडी और भामह अलंकारों को काव्य का एक मात्र आभूषण समझते हैं; कुंतक वक्रोक्ति को और वामन रीति को काव्य की कसौटी मानते हैं। रीतिकाल में अलंकार काव्य का आदर्श माना जाता था। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक

स्फूर्ति वसन-तनु मा तनु अमरण,
मग्न, उदास, व्यथित अभिमान ।

[परिचय—पृष्ठ ५४]

यह पूरा छंद चमत्कारपूर्ण तथा आलोच्य विशेषणों से भरा है। 'राभित', 'अधीर', 'टलमल' इत्यादि शब्द चिपटात्मक और व्यञ्जनापूर्ण हैं। केवल एक शब्द से ही पूरा चित्र आँखों के सामने आ जाता है। ऐसे शब्द भाषा के लिए एकदम नए थे। शब्द कोष में वे चाहे वर्तमान हों, परन्तु प्रचलित न थे। छायावादी कवियों ने इस प्रकार के शब्दों का गौरव की और ऐसे ही नवीन शब्दों का निर्माण कर उनका प्रचार दिया। इस स्वच्छन्दवादी कविता की नई भाषा में विशेषणों और भाववाचक संज्ञाओं की अधिकता है।

इस काल में छंदों में भी महान् परिवर्तन हुए। स्वच्छन्दवाद आंदोलन के प्रथम चरण में कवियों ने हिन्दी, संस्कृत, उर्दू, बंगला और अंगरेज़ी के विविध छंदों का प्रयोग किया, परन्तु इसका साथ वे उन छंदों के प्रतिष्ठित नियमों और परंपराओं का भी पालन करते रहे। उन्होंने उनमें कुछ परिवर्तन अवश्य किए, किन्तु वे अधिकतर किसी प्रतिष्ठित रूढ़ि अथवा सिद्धांत के अनुकूल थे। वे प्रतिष्ठित रूढ़ियों और नियमों से अपने को स्वतंत्र न कर सके थे। परन्तु द्वितीय चरण में प्राचीन नियम और विधान भाव-व्यञ्जना में बाधक समझे गए और कवियों ने समाहित नियमों की अवहेलना कर विषय और भाव के अनुकूल छंदों का प्रयोग प्रारम्भ कर दिया। सुमित्रा-नन्दन पंत ने एक ही छंद में पदों की मात्रा में भिन्नता ला दी। यथा :

यह अमूल्य मोती का साज,

इस सुवर्णमय, सरस परो में
(शुचि-स्वभाष से भरे सरो में)

तुम्हको पहना जगत देख ले,—यह स्वर्ण-प्रकाश ।

मन्द विद्युत्-सा हँसकर,
धन-सा उर में धँसकर,

गरज, गगन के गान ! गरज गंभीर स्वरो में,
भर अपना संदेश उरों में, औ अघरो में। इत्यादि ।

इस एक छंद में पहला चरण १५ मात्रा का दूसरे और तीसरे १६ मात्रा के, चौथा २७ मात्रा का, पाँचवें और छठे १३ मात्रा के और अंतिम दो चरण २४ मात्रा के हैं। कवि ने एक ही छंद के अंतर्गत पदों में मात्राओं का अंतर पूर्ण स्वतंत्रता से किया है। यह प्रतिष्ठित विधानों के प्रति विद्रोह है। सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' में विद्रोह की भावना और भी प्रबल है। उन्होंने अपनी 'अधिवास', 'जुही की कली', 'शेफालिका' और 'संध्या-सुदरी' आदि कविताओं में सबसे पहले मुक्त छंद का प्रयोग किया। यह प्राचीन रूढ़ियों और नियमों के प्रति विद्रोह का युग था और इस मुक्त छंद ने उन रूढ़ियों से पूर्ण मुक्ति की घोषणा कर दी।

काव्य-रूप की दृष्टि से स्वच्छंदवाद आंदोलन का द्वितीय चरण प्रधान रूप से गीतिवाद का युग था। भावों की संगीतात्मक व्यञ्जना के अर्थ में गीति-काव्य भारत में और विशेष रूप से हिन्दी में बहुत प्रचलित रहा है। भक्तिकाल इसी प्रकार के गीति-काव्य का युग था। किन्तु आधुनिक गीति-काव्य पश्चिमी शैली का गीति है; यह संगीतमय भाषा में रचित एक अध्या-तरिक काव्य (Subjective poetry) है। यह प्रधानतः आधुनिक सार्व-जनिक-समानाधिकार-वाद का साहित्य है या दूसरे शब्दों में, यह आधुनिक व्यक्तिवाद का साहित्य है। इसके समस्त भावावेगों में कवि के व्यक्तित्व का स्पष्ट दर्शन होता है। इसके परिणाम-स्वरूप आधुनिक गीति-काव्यों का केन्द्र 'मैं' (उत्तम पुरुष) हो गया है। प्राचीन भारत में भक्त कवियों के आत्म-निवेदन को छोड़कर इस प्रकार का आत्माभिर्व्यंजन एक निषिद्ध कार्य समझा जाता था, परंतु समय के फेर से वही कविता में महत्त्वपूर्ण वस्तु समझी जा रही है। प्राचीन वीर आदर्श और वीर-पूजा की भावना सदा के लिए विदा हो गई, अब प्रत्येक व्यक्ति अपने क्षेत्र का स्वयं ही नायक हो गया है। अस्तु, वह अपने को ही अपनी कविता का केन्द्र मानता और समझता है।

इस काल की कविता में रस और अलंकार का स्थान ध्वनि और व्यंजना ने ले लिया। भारतीय साहित्य में कविता की कसौटी के पाँच स्वतंत्र रूप मिलते हैं। भरत और उनके अनुयायी रस को काव्य का प्राण मानते हैं, आनंदवर्धनाचार्य और मम्मटाचार्य ध्वनि को काव्य का आदर्श बतलाते हैं; दंडी और भामह अलंकारों को काव्य का एक मात्र आभूषण समझते हैं; कुंतक वक्रोक्ति को और वामन रीति को काव्य की कसौटी मानते हैं। रीतिकाल में अलंकार काव्य का आदर्श माना जाता था। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक

(क) ईश्वरावतार—राम और कृष्ण

राम और कृष्ण भारतीय साहित्य के सर्वप्रधान विषय रहे हैं। हिन्दी का भक्तिकाल तो इन्हीं दोनों ईश्वरावतारों के गुण-गान का युग है। राम और कृष्ण मूलतः मनुष्य रूप में चित्रित किए गए हैं। रामायण में रात्मर्षि ने राम को और 'महाभारत' में व्यास ने कृष्ण का माना माना है, निरुद्ध, उनमें जितने गुण जितने अधिक परिमाण में मिलते हैं उनसे दत्तात्रेय भी नहीं मिलते। पौराणिक काल में इन महापुरुषों पर ईश्वरत्व की प्रतिष्ठा की गई और भक्तिकाल में तो ये ही ईश्वर हो गए। रामानन्द और तुलसीदास ने राम का और ब्रह्मभाचार्य, सूरदास तथा अष्टछाप के अन्य कवियों ने कृष्ण का ब्रह्म-रूप में प्रचार किया। परन्तु आधुनिक काल में वैज्ञानिक शिक्षा के प्रसार और बुद्धिवाद के प्राधान्य से जब अधभक्ति के ध्यान पर तार्किक बुद्धि का प्रभाव बढ़ा तब शिक्षित और विचारवान् पुरुषों को ईश्वर के अवतारवाद में अविश्वास होने लगा। वे इसे समझ ही नहीं सकते थे कि राग और कंस के विनाश के लिए ईश्वर भी मानव-रूप धारण करने की भी कोई आवश्यकता थी जब कि एक दुर्घटना मात्र से उन्हीं जैसे लोगों राक्षस एक क्षण में भू-गर्भ में विलीन हो सकते हैं। आर्य समाज अवतारवाद के विरुद्ध झड़ा उठाए हुए था। इनका कल साहित्य पर भी पड़ा और त्रयोध्यासिंह उपाध्याय और रामचरित उपध्याय ने कृष्ण और राम को यथासंभव मानव-चरित्र के रूप में चित्रित किया।

त्रयोध्यासिंह ने 'प्रिय-प्रवास' में कृष्ण को एक आदर्श चरित्र के रूप में प्रस्तुत किया। बंगाल के प्रसिद्ध उपन्यास-लेखक बकिमचन्द्र चटर्जी ने 'कृष्ण-चरित्र' नामक पुस्तक में यह भली भाँति प्रदर्शित कर दिया है कि किस प्रकार कृष्ण के स्वाभाविक और मानुषिक कार्य अतिमानुषिक रूप में परिवर्तित किए गए। 'प्रिय-प्रवास' के कवि ने कृष्ण के प्रसिद्ध अतिमानुषिक कार्यों को एक देश और समाज-सेवक के स्वाभाविक और मानुषिक कार्यों के रूप में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया है। 'प्रिय-प्रवास' की भूमिका में कवि ने स्वयं लिखा है, "मैंने श्री कृष्णचन्द्र को इस ग्रंथ में एक महापुरुष की भाँति अंकित किया है, ब्रह्म करके नहीं। अवतारवाद की जड़ में श्रीमद्भगवद्गीता का यह श्लोक मानता हूँ, 'यद् यद् विभूतिमत् सत्त्वं श्रीमदूर्जितमेव वा। तत्तद्देवावगच्छ त्व मम तेजोऽशम्भवम्।' अतएव जो महापुरुष है उसका अवतार होना निश्चित है।" परन्तु पुराणों के कृष्ण से ईश्वरत्व निकाल कर

उनकी आदर्श मानव-रूप में पुनः सृष्टि करना साधारण काम न था। 'प्रिय-प्रवास' में कवि ने यही कठिन कार्य पूरा कर दिखाया है। कृष्ण के अति-मानुषिक कार्य यहाँ स्वाभाविक रूप में वर्णित हैं। उदाहरण के लिए श्रीकृष्ण का गोवर्द्धन-धारण प्रसंग ले लीजिए। 'प्रिय-प्रवास' में कवि ने उसे इस प्रकार प्रस्तुत किया है : एक बार ब्रज में घनघोर वृष्टि हुई। लगातार सात दिन तक मूसलाधार वृष्टि होती रही। ब्रज जलमय हो गया। मनुष्य अपने गोधन के साथ उस जल की बाढ में डूबने उतराने लगे। सभी रक्षा के लिए 'त्राहि त्राहि' करने लगे। इस विपत्ति में श्रीकृष्ण ने अपने असीम साहस, बल और कौशल से सभी मनुष्यों और गोओं को प्राण-रक्षा कर उन्हें गोवर्द्धन पर्वत की सुरक्षित कदराओं में पहुँचाया।

भ्रमण ही करते सवने उन्हें,
सकल काल लखा सप्रसन्नता।
रजनि भी उनकी कटती रही,
स-विधि-रक्ष्य में ब्रज-लोक के।
लख अपार प्रसार गिरीन्द्र में,
ब्रज-धराधिप के प्रिय-पुत्र का;
सकल लोग जगे कहने उसे
रख जिया उँगली पर द्याम ने।

[प्रिय-प्रवास—पृष्ठ १५६]

इस चित्रण पर किसी भी आधुनिक मनुष्य को आपत्ति नहीं हो सकती। 'प्रिय-प्रवास' की महत्ता श्रीकृष्ण के ईश्वरत्व के विपरीत उनके आदर्श मानव-चरित्र-चित्रण में है।

'राम चरित-चिन्तामणि' में रामचरित उपाध्याय को अयोध्यासिंह उपाध्याय की भाँति राम के आदर्श-चित्रण के लिए विशेष प्रयत्न नहीं करना पड़ा। राम-चरित्र में अलौकिक घटनाएँ हैं ही नहीं। वाल्मीकि ने राम को मानव-चरित्र के रूप में चित्रित किया है, उनमें ईश्वरत्व का आरोप नहीं किया। परन्तु रामचरित उपाध्याय ने अपने महाकाव्य में 'रामायण' की कथा को एक भिन्न रूप देने का प्रयत्न किया है। इसमें उन्होंने कथानक को राजनीतिक दृष्टिकोण से प्रस्तुत किया है। परन्तु इस दृष्टिकोण से राम, सीता,

राम और कृष्ण का इतना प्रचार हुआ कि देवी देवताओं की कथा की ओर कवियों का ध्यान भी न गया। राम और कृष्ण के पाँछे से इतने मस्त हुए कि और किसी ओर ध्यान देने का उन्हें न प्रयास हो पा और न इच्छा ही थी। रामकाव्य में हनुमान और सुग्रीव के रूप में देवता और देव-सभ्य वीरों का भी कुछ स्थान मिल गया था परन्तु कृष्ण-काव्य में उनके लिए कोई स्थान न था। व्रज को दुशने के लिए हट की श्रमन्त और अनधिकार चेष्टा ने कृष्ण भक्तों को देवताओं का विगोर्षा बना दिया था। इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के पहले काव्य में देवी देवताओं का बहिष्कार-सा होता रहा। बीसवीं शताब्दी में प्राचीन संस्कृत साहित्य के पुनः प्रचार से उन्हें साहित्य में स्थान तो अर्ज्य मिलने लगा, परन्तु पार्श्वस्थ सत्कृति के संसर्ग से जनता को इन अमानुषिक और अतिमानुषिक चरित्रों के अस्तित्व में ही अविश्वास होने लगा। आधुनिक स्कूली भूगोल की पुस्तकों में स्वर्गलोक, पाताललोक, नागलोक इत्यादि का चित्रण नहीं मिलता और न क्षीरसागर और दधिसमुद्र का ही वर्णन मिलता है। इसका फल यह हुआ कि देवी और देवताओं को जो, हजार वर्षों से काव्य लोक से निर्वासित थे, आधुनिक काव्य में आने की आशा तो अवश्य मिली परन्तु उनके अस्तित्व में किसी का विश्वास न रहा। फिर भी महाभारत और पुराणों की अनेक देवी कथाएँ हिन्दी पद्य में रूपांतरित हुईं। परन्तु उनकी संख्या बहुत ही कम है। इस क्षेत्र में मैथिलीशरण गुप्त की 'शक्ति' सबसे सुंदर रचना है जो पौराणिक कथा के आधार पर लिखी गई। देवगण महिषासुर के अत्याचार से घबड़ा कर क्षीरसागर में विष्णु भगवान् के पास जाते हैं, वहाँ विष्णु के शरीर से एक तेज निकलता है और साथ ही अन्य देवताओं के शरीर से भी वैसा ही तेज निकलता है, और ये सब एकाकार होकर शक्ति को जन्म देते हैं जो सब देवताओं के अस्त्र-शस्त्र से सुसज्जित हो महिषासुर का वध करके देवताओं का दुख दूर करती है। निकट निरीक्षण से जान पड़ेगा कि यह पौराणिक कथा एक रूपक मात्र है जिसमें एक चिरंतन सत्य की व्यंजना है कि किस प्रकार भले मनुष्यों के एकत्र प्रयत्न के दुर्गुणों का नाश होता है। पौराणिक कथाओं में कुछ कथाएँ इसी प्रकार की रूपक मात्र हैं जिनमें मानव जीवन का चिरंतन सत्य देव और राक्षस की कल्पित कहानियों में निहित है। इन कहानियों का महत्त्व कभी कम नहीं होता। आधुनिक शुष्क बुद्धिवाद के युग में भी वे काव्य का विषय बन सकती हैं और बनती रहेंगी।

(ग) महावीर

आधुनिक काल में अनेक काव्य प्राचीन आदर्श महापुरुषों और महावीरों को नायक बना कर लिखे गए। ये महावीर कुछ तो ऐतिहासिक युग से पहले के हैं और शेष ऐतिहासिक युग के हैं।

ऐतिहासिक युग से पहले महावीरों की अधिकांश कथाएँ पुराणों और महाभारत से ली गई हैं और वे सभी वीर धार्मिक वीरों को श्रेणी में आते हैं। हरिश्चंद्र, दधीचि, शिवि इत्यादि धर्म के नाम पर मर कर अमर हो गए हैं। इनकी कथाएँ पुराणों में संचित हैं। श्यामलाल पाठक का 'कंस-वध' (१६२१), 'कुसुम' का 'कीचक-वध' (१६२१) और जगन्नाथदास 'रत्नाकर' का 'गंगावतरण' (१६२३) इत्यादि काव्य इन धार्मिक महावीरों की कथाएँ हैं। इन काव्यों में मौलिकता बहुत ही कम है और इनके कथानक, चरित्र-चित्रण इत्यादि सभी कुछ पुराणों के आधार पर हैं। कवियों के दृष्टिकोण, काव्य-परंपरा और भावनाओं के चित्रण में कोई नवीनता नहीं। 'सरस्वती' में पौराणिक कथाओं पर अनेक चित्र छपे, और उन पर कवियों ने कविताएँ रचीं। ये रचनाएँ भी अधिकांश पौराणिक कथाओं के रूपांतर मात्र थे।

पौराणिक रचनाओं में मैथिलीशरण गुप्त के 'शकुंतला' का बहुत ही महत्वपूर्ण स्थान है। इसमें मौलिकता नहीं है, केवल कालिदास के अमर नाटक का कथानक अनेक मात्रिक और वर्णिक छंदों में नए ढंग से लिखा गया है। इस काव्य में विशद वर्णन और सुंदर चित्र भरे परे पड़े हैं। उदाहरण के लिए एक पर्याप्त होगा :

ये चांसत्यविहीन लोचन तुले सौंदर्य के सद्य धों,
पीते थे मकरंद मृग सुख से पा के खिले पद्म उधों।
या ऐसा घणु चंदनीय उसका स्वर्गीय शोभा सना,
भानों जेकर सार भाग शशि का हो मार द्वारा बना !

इसमें वही पौराणिक काल की भाषा-शैली, वही पुरानी उमराएँ, रूपक और उत्प्रेक्षा तथा जीवन के प्रति वही प्राचीन दृष्टिकोण मिलता है। प्राचीन संस्कृत-काव्यों और पौराणिक कथाओं को खड़ी बोली का नया वेश दे दिया गया है। परंतु इस वेश-भूषा के भीतर जो कलेवर और आत्मा छिपी है वह प्राचीन पौराणिक काल की ही है।

आधुनिक कविता के मानवीय विषयों में सबसे महत्त्वपूर्ण पंच ऐतिहासिक युग—प्राचीन, मध्य और वर्तमान युग—के महावीरों का गौरव-गान है। मैथिलीशरण गुप्त का 'रंग में भग' (१९०६), लाला भगवानदीन का 'गीर-वंशरत्न' (१९०६-१९१४), सिंगारामशरण गुप्त का 'मौर्य विजय' (१९१४), गोकुलचन्द्र शर्मा का 'प्रणवीर प्रताप' (१९१४), मैथिलीशरण गुप्त का 'राम मठ' (१९१५) और 'गुरुकुल' (१९२१), रामकुमार वर्मा का 'वीर हमीर' (१९२१) और श्रीनाथ सिंह का 'सती पद्मिनी' (१९१५) इत्यादि इस काल की कुछ महत्त्वपूर्ण रचनाएँ हैं। इसमें 'मौर्य-विजय' का कथानक चंद्रगुप्त मौर्य और ग्रीक सेनापति सिल्यूकस पर उसकी विजय में संचरित होता है।

ऐतिहासिक युग के महावीरों के प्रति आकर्षण का बहुत कुछ भ्रम पुरातत्व विभाग (Archaeological Department) और कर्नल टाट के 'राजस्थान' को है। 'राजस्थान' में हमें एक अद्भुत वीरता के युग, और युद्ध-परंपरा तथा वीर-स्वभाव-संयुक्त एक वीर जाति के दर्शन हुए। इसकी अनेक कथाओं ने पाठकों को विस्मय-विमग्न कर दिया। राजपूतों के अद्भुत चरित्र में अनुपम वीरत्व और अलौकिक भावनाओं का सुंदर सम्मिश्रण मिलता है। आधुनिक खोजों से यह प्रमाणित होता है कि टाट वर्णित 'राजस्थान' की अनेक कहानियाँ ऐतिहासिक दृष्टि से ठीक नहीं हैं, फिर भी इससे 'राजस्थान' का महत्त्व कम नहीं होता, क्योंकि यद्यपि इसमें ऐतिहासिक तथ्यों की अशुद्धियाँ हैं, फिर भी उसमें राजपूत संस्कृति और वीरत्व की विशुद्ध आत्मा के दर्शन होते हैं।

धार्मिक प्रवृत्तिवालों को पौराणिक कथाएँ विशेष रुचिकर थीं, परंतु साधारण जनता को सती पद्मिनी की कथा, उसकी वीरता और नौहर, वीर हमीर का कठिन युद्ध और महाराणा प्रताप की अतिमानुषिक वीरता की कथाएँ, राम और कृष्ण की कथाओं से भी बढ़कर आकर्षक थीं। पौराणिक काल के महावीर और प्राचीन ऐतिहासिक युग के सम्राट् और योद्धा, राजपूतों से वीरता या चरित्र बल में कम न थे। स्कंदगुप्त, समुद्रगुप्त और पुष्यमित्र, हमीर और दुर्गादास से कहीं अधिक वीर थे; अशोक और चंद्रगुप्त विक्रमादित्य कहीं अधिक प्रतापी थे, अर्जुन और परशुराम अलौकिक शक्तिसंपन्न थे; रघु, नहुष और ययाति त्रैलोक्य-विजेता सम्राट् थे; परंतु उनकी कथाओं और गौरव-गान में वह आकर्षण न था, जितना इन राजपूत कथाओं में था। इसका कारण यह है कि मनुष्य जीवन के असामान्य और अद्भुत

पक्ष को और अधिक आकर्षित होता है। राजपूतों में एक ऐसी असामान्यता और विलक्षणता थी जो और कहीं दुर्लभ है।

राजपूत वीरों का चित्रण आधुनिक काव्य में अद्भुत युद्ध-वीरों के रूप में हुआ है जो अपने वचन और कार्य में, अपनी चाल-ढाल और वेश-भूषा में एक अद्भुत वीरत्व का परिचय देते हैं। मृत्यु का तो वे मित्र की भाँति आलिङ्गन करते हैं। देखिए राणा प्रताप हल्दीघाटी में अपने साथियों को किस प्रकार उत्साहित और उत्तेजित करते हैं :

पैदा हुआ संसार में हक रोज़ मरेगा,
मरना तो मुक़द्दम है न दारे से दरेगा;
फिर इससे भला मौक़ा कहो कौन पड़ेगा,
राजपूती की क्या गोट का पौ रोज़ अड़ेगा ?
पांसे करो तख़वार तब रतीर से दारो !
रण-खेज मरद का है नरद शत्रु की मारो । इत्यादि

मृत्यु-व्यवसायी युद्ध इन राजपूतों के लिए केवल एक खेल था। मृत्यु से डरना तो उन्होंने सीखा ही नहीं। जहाँ कहीं मान-अभिमान पर आँच आई वे मरने मारने के लिए प्रस्तुत हो गए। 'रंग में भंग' में हाड़ा कुंभ चित्तौर में बूँदी के नक़ली क़िले की रक्षा के लिए मेवाड़ के राना की बहुत बड़ी सेना से अकेले लड़ने लगते हैं और इस असंभव युद्ध में लड़ते लड़ते वीर-गति प्राप्त करते हैं। इस प्रकार निश्चय मृत्यु का आलिङ्गन करना बहुत बड़ी मूर्खता है, वे अपनी प्राणरक्षा करके बूँदी के असली क़िले की रक्षा में पर्याप्त सहायता दे सकते थे; परन्तु इस प्रकार की मूर्खता भी राजपूतों को ही शोभा देती है जो अपनी ध्यान पर मर मिटने वाले थे। शातिपूर्वक विचार करने पर कोई भी हाड़ा कुंभ के इस त्याग को महान् नहीं कहेगा, परन्तु जब वे प्रभाव-शाली शब्दों में कहते हैं :

तोड़ने दूँ क्या इसे नक़ली क़िला मैं मान के ?
पूजते हैं भक्त क्या प्रभु-मूर्ति को जड़ जान के ?
आन्त जन उसको भजे ही जड़ कहें घज्ञान से,
देखते भगवान को धीमान उसमें ध्यान से।
है न कुछ चित्तौर यह बूँदी इसे अब मानिए,
मातृभूमि पवित्र मेरी पूजनीया जानिए।

झौनामेरे देखते फिर नष्ट कर सकता हूँ ?

मृत्यु माता की जगह में सहन हो सकती किसे ?

तब ये शब्द अकाशवाणी का भोंति पतिग श्रीर स्वर्गीय जान पड़ते हैं । अपने विश्वास के लिए प्राण देना सर्वदा महान् है, चाहे वह विश्वास भिन्न हो तुच्छ और भ्रातिपूर्ण क्यों न हो ।

कार्य में ही नहीं, राजपूतों के वचन में भी वीरता, निर्भीकता और अभिमान का पुट रहता है । 'चिफ्ट भट' में जोधपुर के महाराज विजयसिंह ने जब खास दरबार में पोरुरण वाले देवीसिंह से पूछा

देवीसिंह जी !

कोई यदि रुठ जाय मुझसे तो क्या करे ?

तब वीर देवीसिंह ने पहले तो दूध उधर का उत्तर दिया परन्तु विचार किए जाने पर कहा :

"पृथ्वीनाथ ! जो मैं रुठ जाऊँ" कहा वीर ने,

"जोधपुर की तो फिर घात क्या, यह तो

रहता है मेरी कटारी की पतखी में ही—

मैं यों नय-फोटी मारवाड़ को उलट दूँ ।"

देवीसिंह के इस वचन में आत्म-प्रशंसा और मिथ्याअभिमान की गंध मिलती है । परन्तु जब हम उसका युद्ध-कौशल और वीरत्व देखते हैं, जब वह अकेले ही विजयसिंह की सेना को रोक लेता है, तब ये शब्द उतने ही सत्य और गंभीर जान पड़ते हैं जितनी उसकी वीरता । फिर राजपूतों के चाल ढाल और हाव भाव में भी वीरता और अभिमान की वही झलक मिलती है । 'चिफ्ट भट' में देवीसिंह का वीर वंशज सवाईसिंह कितनी शान से विजयसिंह के दरबार में आता है :

निर्भय सृगेन्द्र नया करता प्रवेश है

घन में ज्यों छाले बिना इष्टि किसी ओर क्यों

ओर के भयूँके-सा प्रविष्ट हुआ साहसी

पाखरी मन्द मन्द धीरे गति से, धरा

मार्गों धँसी जा रही थी, बहुत गंभीर था,

उठता शरीर मानों अंग में न आता था,
वक्षस्थल देख के कपाट खुले जाते थे ।

इस प्रकार हम देखते हैं कि राजपूत पूर्णरूप से वीर योद्धा थे । वीरता के वे मूर्तिमान् प्रतीक थे । उनका बाह्य और अंतर, उनके जीवन का वातावरण, सभी कुछ वीरत्व और शौर्य से भरा था । इस वीर जाति की तुलना इस ससार में दुर्लभ है । वे युद्ध से पैर पीछे नहीं रखते थे, अपनी शान, प्रतिष्ठा और गौरव के लिए मर मिटना उनके लिए साधारण काम था ।

राजपूत-स्त्रियाँ भी पुरुषों से कम वीर न थीं । उन्होंने अद्भुत शौर्य और वीरता से अनेक युद्ध किए और कितनी बार शत्रुओं को परास्त किया । फिर नाश की निकट-संभावना देखकर उनका जौहर व्रत तो वीरता की चरम सीमा है । 'वीर क्षत्राणी' में लाला भगवानदीन ने इन राजपूत क्षत्राणियों की वीरता का गान गाया है ।

राजपूत वीरों की विशेषता यह थी कि वे व्यक्तिगत वीर थे, केवल अपनी ही मान, प्रतिष्ठा और गौरव के लिए मर मिटने वाले थे । परंतु आधुनिक काल के वीर राष्ट्रीयता और जातीयता की भावना पर मर मिटने वाले हैं । इन्हें व्यक्तिगत मान-अपमान का तनिक भी ध्यान नहीं । फिर ये वीर, राजपूतों की माँति शस्त्र लेकर संग्राम में जूझने वाले नहीं, वरन् मानसिक योद्धा हैं, जो हठ व्रत, अहिंसा और त्याग की भावना को शस्त्र बनाकर युद्ध करते हैं । वे अपने प्रतिद्वंद्वी को मारना नहीं चाहते, केवल उसे ठीक रास्ते पर लाना चाहते हैं, उसे यह बतलाना चाहते हैं कि उन्हें अपना जन्मसिद्ध अधिकार मिलना चाहिए । साधारण भाषा में इसे पागलपन कहते हैं, परंतु यह पागलपन ही उनकी विशेषता है । मोहनलाल महतो इन पागलों का अभिनंदन करते हैं :

फटी हुई माता की आँखों को बड़कर सीने बाजे !

तुम्हें बघाई है ये पागल ! मरकर भी जीने बाजे ।

मैथिलीशरण गुप्त ने इन विलक्षण मानसिक वीरों का एक बहुत ही सुंदर चित्र रूपक के द्वारा अपनी 'यात्री' नामक कविता में प्रस्तुत किया है :

मैं निहत्था जा रहा हूँ इस अँधेरी रात में,

हिंस्र जंतु बगे हुए हैं प्राणियों की बाढ़ में ।

महाराज तो विरले हो होते हैं। अन्तु, अब तक काव्य का विषय असामान्य और असाधारण मानवता हो रहा है। आधुनिक काल की एक यह विशेषता है कि इस काल में सामान्य मानवता को भा काव्य में स्थान मिला। मन्द-वाद आंदोलन के द्वितीय चरण में जन कला की व्यञ्जना के लिए पत्रिका में चित्राकण को स्थान मिला तब चित्र के लिए बन्तु गोत्रने के लिए कार्यों ने चारों ओर दृष्टि दौड़ाई। प्रकृति में तो उन्होंने उसके असामान्य रूप की अपनाया परंतु मानव-लोक में सामान्य मानवता पर उनकी दृष्टि पड़ी। पश्चिमी साहित्य के प्रभाव से हमारे कवि यथार्थवाद की ओर बढ़ रहे थे। अब तक वे काव्य लोक को इस मानव लोक से बहुत ऊँचे, कहीं स्वर्गलोक के पास, समझते थे, इसी कारण वे सदा ऊँची उड़ान भरा करते थे; परंतु अब उनकी दृष्टि अपने चारों ओर भी पड़ने लगी। इसके फल-स्वरूप सामान्य मानवता को पहले पदल काव्य में उचित स्थान मिला।

सामान्य मानवता पर प्रथम महत्त्वपूर्ण कविता महावीर प्रसाद द्विवेदी रचित बीस आल्हा छंदों में कल्लू अल्हेत की जीवनी यी जो 'सरस्वती' (जनवरी १९०६) में 'सरगौ नरक ठिकाना नाहि' के नाम से प्रकाशित हुई :

अचकनु पहिरि घूट हम छिया घायू घनेन ठेरात ठेरात,
छागेन आवै जाय सभन मीं, कण्ठु फूट तब घना घतात ।
बस तक हमरे तन मीं तनिकी रक्षा गाँउ के रस का झँसु,
तब तक हम अखवार किताबैं छिल छिल कीन उजागर बंसु । इत्यादि

महावीर प्रसाद द्विवेदी से भी बहुत पहिले बालमुकुंद गुप्त ने सामान्य मानवता को विषय बनाकर कितनी ही हास्यपूर्ण कविताएँ लिखी थीं। उनकी 'विश विरहिणी' ने अपने पति को जो पत्र लिखा था उसका एक अंश निम्नलिखित है :

जो प्यारे छुही नहिं पाओ, तो यह सय चीजें भिजवाओ ।
चमचम पौखर, सुन्दर सारी छाछ कुपट्टा जड़ किनारी ।
हिन्दू बिस्कुट साधुन पोमेडम, तेब सफाचट औ अरबीराम ।
हम तुम बिनको करते प्यार, यह तसवीरें मेजो चार ।

दो या चार छाश हों जैसे, उस दिन तुम कहते थे जैसे । इत्यादि
हास्य-लेखक, व्यंग्य-लेखक और सुधारवादी लेखक ही पहले पहले

सामान्य मानवता की ओर आकर्षित हुए। हास्यमय कविताएँ, व्यंग्यात्मक और सुधारवादी काव्य उपदेश-काव्य (Didactic Poetry) के अंतर्गत आते हैं, क्योंकि इनके पीछे कवि का उद्देश्य छिपा रहता है। परंतु इन तीनों की शैली भिन्न होती है।

हास्य का क्षेत्र मुख्यतया साधारण मनुष्यों तक ही सीमित है। जब कोई साधारण मनुष्य किसी प्रकार का असंगत कार्य करता है, जिससे उसे मानवता की श्रेणी से च्युत होना पड़े, तब वह मनुष्य हास्य का आलंबन होता है। हास्य-लेखक के संसार में सभी विलक्षण जीव होते हैं जो असंगत कार्य किया करते हैं। अस्तु, ईश्वरीप्रसाद शर्मा जब अपनी 'महंत रामायण' में लिखते हैं :

चित्रकूट के घाट पर भद्र लंठन की भीर।

बाबा खड़े चल रहे, नैन सैन के तीर।

तब बाबा जी पर हँसी आए बिना नहीं रहती, क्योंकि उनका 'नैन सैन के तीर' चलाना इतना असंगत कार्य है कि वे बाबा जी की पदवी से च्युत हो जाते हैं। इसी प्रकार जब 'मियाँ मिट्ठू' आत्मप्रशंसा करते हैं :

अजी मैं हूँ सब का सिरताज, न रखता शंका और न लाज।

बिगाड़ू रोज़ पराया काम, रहूँ बेकाम दाहिने घाम ॥

फोड़ लूँ आँख, कट लूँ नाक, छींक वूँ और जमाऊँ धाक। इत्यादि अथवा जब 'लंठ-शिरोमणि' ललकारते हैं :

खोबी जो जुवान है खिलाफ मैं हमारे

हम मारे लात जूतों के कचूमर निकारेंगे,

फोरेंगे तुम्हारी खोपड़ी को खंड-खंड करि

होस को समझाओ नहिं दाँत तोरि चारेंगे।

पोल मत खोजना हमारी कर्बौ मूख करि,

हमहूँ तिहारे काज घुसत सँवारेंगे.

मूँसि मूँसि छायेगे अपार धन चन्दा करि,

खाइ आप कहुक तुम्हारी जेब चारेंगे।

तब उनका कार्य मानवता से इतना हीन जान पड़ता है कि ये हास्यास्पद हो जाते हैं।

व्यंग्य लेखकों का क्षेत्र ठीक साधारण मनुष्यों तक ही सीमित नहीं है। वे कभी कभी असामान्य और असाधारण मान्यों पर भी व्यंग्य करते हैं। परन्तु प्रायः साधारण मनुष्य ही उनके शिकार होते हैं। व्यंग्य में हास्य का पुट मिला रहता है, परन्तु इस हास्य के अंतर में ईर्ष्या और द्वेष की भी छाया रहती है। अस्तु, जब नाथूराम 'शकर' ब्राह्मणों के प्रति लिखते हैं :

ढेके पर लेकर बतरणी ढकर चादी मूँछ,
चाटर चाइसकिल के द्वारा, बिना गाय की पूँछ.

मरों को पार उतारूँगा,
किसी से कभी न दारूँगा।

[अनुराग-रत्न, ५०—२३६]

तब उनके इस व्यंग्य हास्य में ईर्ष्या और द्वेष की भी गंध मिलती है। इसीलिए इसे व्यंग्यात्मक काव्य कहेंगे। इसी प्रकार जब कवि भगवान कृष्ण से कहता है :

भड़क भुला दो भूतकाल के सजिए वर्तमान के साज
फैशन फेर इण्डिया भर के गोरे गाइ यनो ब्रजराज।
गीर घणै धूपभानसुता का कादो काले तन पर तोप,
नाथ ! उतारो मोर मुकुट को, सिर पे सजो साहिबी टोप।
पौडर चन्दन पोंछ लपेटो, आनन की श्री ज्योति लगाय,
अंजन अँखियों में मत्त लाओ, आला ऐनक लेहु लगाय। इत्यादि

[अनुराग-रत्न, ५०—२२७]

तब उसके व्यंग्य हास्य में द्वेष का पुट मिला रहता है जो एक आर्यसमाजी हिन्दू देवी देवताओं के प्रति पोषण करता है। 'शकर' का 'गर्भ-रक्षा-रहस्य' हिन्दूधर्म पर एक बहुत ही प्रभावशाली व्यंग्य काव्य है। इसमें कवि ने एक गर्भ में ही विधवा हुई बालिका का जीवन-चरित्र चित्रित किया है और साथ ही हिन्दू माता और पिता, धर्मगुरु और पुरोहित, देवी और

देवताओं पर व्यंग्य हास्य की व्यंजना की है । संपूर्ण काव्य हिन्दूधर्म पर एक सुंदर व्यंग्य है ।

सुधारवादी काव्यों का क्षेत्र समाज है । इनमें हास्य और व्यंग्य कुछ भी नहीं मिलता, वरन् इनका रूप पद्यात्मक कहानियों का सा होता है जिनमें किसी सामाजिक कुरीति का दुःखद फल अतिशयोक्ति के रूप में चित्रित होता है । कहानी के चरित्र-नायक सामान्य मानवता से लिए जाते हैं । कहानी अधिकांश बहुत ही सरल होती है । इन उपदेश काव्यों में सैयद अमीर अली 'मीर' के 'चूढ़े का व्याह' का बहुत प्रचार है । इसमें घनीराम ने वृद्धावस्था में एक बालिका से विवाह किया जिसका दुःखद फल बहुत ही सरल परन्तु प्रभावशाली शब्दों में चित्रित किया गया है । सरलता ही इन काव्यों की मुख्य विशेषता है । अतः में कवि शिक्षा देता है :

सार क्या का भाई सोचो यही ध्यान में आता है,
बिना बिचारे और लोम वश जो करता पड़ता है ।
दुरी चाब अनमेख व्याह की अनुचित शास्त्र बताते हैं,
जिन देशों में यह प्रचलित है वे अवनत हो जाते हैं ।

एक ओर हास्य, व्यंग्य और उपदेश के द्वारा सामान्य मानवता के सुधार का प्रयत्न हो रहा था, दूसरी ओर कवि दीन-दलितों के कर्ण क्रंदन से व्याकुल होकर उनसे सहानुभूति प्रकट कर रहा था । राणा प्रताप, शिवाजी इत्यादि के गौरव-गान के बीच यह कर्ण क्रंदन कुछ बेसुरा सा जान पड़ता है, किन्तु दीन-दलितों की पुकार तो कवि को सुननी ही पड़ती है । अस्तु, नाथूराम 'शकर' दीनों से सहानुभूति प्रकट कर रहे हैं :

दिन में भूनी मोठ मसूर चबा लेते हैं,
दो दो लूखे रोट रात को खा लेते हैं ;
सछू दबिया दाब उदर में भर लेते हैं,
गाजर मूखी पाप कलेवा कर लेते हैं ।
छप्पर में बिन बाँस धुने ऐरंड पड़े हैं ।
बरतन का क्या काम घने घट-खंड पड़े हैं :
खाट कहीं छै सात फटे से टाट पड़े हैं,
बाकी पीसे कौन बिना मिट्ट पाट पड़े हैं । इत्यादि

इन कवय-एदय कवियों का अपना विशिष्ट दृष्टिकोण है। मैथिलीशरण गुप्त का 'विमान' (२, २४), मिथुनमोहन गुप्त का 'मन्द' (१६१७) और मनाप्रभा 'कृष्णकवच' का 'कृष्णकवच' (१६१९) इन विभाग का तीन मजेदार दृष्टिकोण है। इन तीनों में कवयों की पंक्ति निराली है। 'विमान' और 'मन्द' में कवयों का दृष्टिकोण स्पष्ट है। 'विमान' में ना कवयों और 'मन्द' में ना कवयों, महामा और जयप्रकाश के अन्तर्गतों में विभाजित है। ये दिग्गज कवियों परिभाषा कर भी शक्यता नहीं है। इन तीनों में अलग-अलग विभाग हैं। उनके चर्चे बिना राज-राज भूषा भरा है और ये निराला के बैठे बैठे रहते हैं। फिर ने उन ही दुःखों और दुःख का बड़ा ही प्रभावशाली और सुंदर चित्रण किया है। 'कृष्णकवच' में कई कवयों नहीं है, केवल कृष्णों की कवय दया का दुःख चित्रण है। 'मनाप्रभा' के कारण तो ये पढ़े हैं, किन्तु उन दोनों में भी अधिक सुखे विभाजित है। परंतु फिर भी उन पर कोई दया नहीं करता, गन्तु गन्त अस्थानों ही करते जाते हैं। बेचारा किसान जीवन से निराश होकर पाशुओं को पुकारता है

पले घाघो पे पादुओं ! घाघो, घाघो !
गुहरी आपके दो चार घाँव पहाघो,
हुयी हैं गुहारे एक दुःख पहाघो,
न सुख बन पड़े तो तो पित्रही गिराघो ;
न राँधेंगे हम घमिज्यों गुम उदा दो,
किसी भीति आपत्ति से तो गुवा दो । इत्यादि

दीन कृष्णों के अतिरिक्त हिन्दू विभाषाओं के प्रति भी इन कवय-एदय कवियों का हृदय द्रवित हो उठा। राजाराम शुक्ल ने 'विषया' में उनके शून्य जीवन का बड़ी ही मार्मिकता से चित्रण किया है। 'निराला' ने भी भारत की विषया के प्रति आँख बहाए हैं। उनका अफिर एक चित्र देखिए :

घर दृष्ट देव के मंदिर की पूजा सी
घर दीप-शिखा सी शांत, भाष, में छीन
घर फूर काज ताँपव की स्मृति-रेखा सी
घर दूटे तरु की छुटी कता सी दीन
दक्षिण भारत की विषया है । इत्यादि

इन कवियों की करुणा मानव-सृष्टि तक ही सीमित न रही, वरन् पशु, पक्षी और जड़ वस्तुओं तक के लिए भी प्रवाहित होती रही। इसीलिए रूपनारायण पांडेय ने 'दलित कुसुम' और 'वन विहंगम' के लिए भी आँसू बहाए हैं।

छायावाद की प्रगति से जब शब्द-चित्रण की प्रणाली चल निकली तब कवियों ने सामान्य मानवता से लेकर कितने ही सुंदर चित्र उपस्थित किए। 'निराला' ने भिल्लुक का बहुत ही सुंदर चित्र चित्रित किया और मोहनलाल महतो ने 'पिला जा तू' नामक कविता में पनिहारिन का सुंदर चित्र खींचा :

ऐ पनिहारिन ! जिए छजकता हुआ घड़ा पतली कटि पर,
मंथर गति से कहाँ चली चंचल नयनों को नीचे कर। इत्यादि

परंतु इस क्षेत्र में गुरुभक्त सिंह ने सुंदरतम रचनाएँ की। अंगरेजी कवि वर्ड्सवर्थ की भाँति इन्होंने भी सामान्य मानवता के कुछ बहुत ही चित्ताकर्षक चित्र खींचे। 'कृषक-बधूरी' में किसान बहू का एक सुंदर चित्र देखिए :

कृषक-बधूरी खेत काटती हँस हँस कर लेकर हँसिया,
गाती गीत 'सुना दो मोहन प्रेम भरी अपनी बँसिया'।
भर भर अंक उठाकर रख रख बालें दानों भरी हुई,
पवन वेग से अंचल उड़ता प्यारी मानों परी हुई। इत्यादि

[कुसुम-कुंज—पृ० ३४]

और 'नाविक-बधू' नामक कविता में एक सरलहृदया स्त्री का यथार्थ चित्रण बड़ा ही मनोहर है। रात हो गई फिर भी उसके पति अभी नदी से नहीं लौटे। स्त्री के हृदय में आशंकाएँ उठ रही हैं। वह कहती है :

फँसे कहाँ दलदल में जाकर, कौन भँवर में है नैया !
बर सुहाग औ माँग हमारी, रखना हे गंगा मैया ! इत्यादि

[कुसुम-कुंज—पृ० ११]

(२) प्रेम

काव्य के विषय की दृष्टि से प्रेम मानव के ही अंतर्गत आना चाहिए, परंतु साहित्य में इसका महत्त्व इतना अधिक हो गया है कि अब यह एक स्वतंत्र विषय के रूप में स्थान पाता है। संस्कृत-साहित्य में प्रेम प्रायः नाटकों

आधुनिक काल में प्रेम के दो स्वरूप मिलते हैं। 'प्रथि' और 'प्रेम पथिक' में प्रेम प्रथम-दर्शन में ही उत्पन्न होता है जब कि यह प्रथम दर्शन कहीं सुंदर स्वच्छंद प्रकृति के वातावरण में होता है। 'प्रथि' का नायक अपनी नौका सहित दूब गया है और उसे एक बालिका ने दृष्टि से बचनाया। नायक ने चेतना प्राप्त करने पर पूर्ण चंद्र के अपूर्व प्रकाश में चंद्रमुखी बालिका को देखा और वहीं प्रेम का उदय हुआ। इसी प्रकार 'प्रेम पथिक' में भी दो बाल हृदयों में प्रेम का अकुर प्रकृति के स्वच्छंद वातावरण में पल्लवित हो उठा। यह प्रेम चिरंतन प्रेम का रूप धारण करता है और इच्छा प्रभाव प्रायः अमिट हुआ करता है। मिलन के बाद विरह होने पर प्रेमी-युगल रोते हैं, दुःख भोगते हैं, प्रेम को, समान को, ससार को, और ईश्वर तक को कोसते हैं, परंतु प्रेमिका को भूल जाना या प्रेम का ही अंत कर देना उन्हें कष्टप्रद प्रतीत होता है। यह प्रेम स्थिर है, रोना और दुःख भोगना ही इसको विशेषता है। 'प्रसाद' का आँखू इसी स्थिर प्रेम-जन्य दुःख भोग और अश्रु-स्ताव का काव्य है।

प्रेम का दूसरा स्वरूप रामनरेश त्रिपाठी के काव्यों में मिलता है जहाँ प्रेम का प्रारंभ विवाह से होता है। 'मिलन' का आनंदकुमार और 'पथिक' का नायक पथिक अपनी प्रियतमा पत्नी से अतिशय प्रेम करते हैं और इसी प्रेम से उन्होंने प्रकृति से, अपनी मातृभूमि से और संपूर्ण विश्व से प्रेम करना सीखा। प्रेम यहाँ गतिशील है और एक स्थान से चल कर निरंतर बढ़ता ही जाता है और अंत में विश्व-प्रेम तक पहुँच जाता है। प्रेम का यह गतिशील रूप आधुनिक काव्य में बहुत कम पाया जाता है और प्रायः सर्वत्र स्थिर प्रेम का ही शासन और मान है।

(३) प्रकृति

काव्य के विषय की दृष्टि से मानव के पश्चात् प्रकृति का स्थान है। भारतीय संस्कृति, दर्शन, और काव्य में प्रकृति का विशेष आदर है। प्राचीन संस्कृत काव्यों में प्रकृति-वर्णन भरा पड़ा है। परंतु मुसलमानों के आगमन के पश्चात् कवियों का प्रकृति के प्रति उत्साह लोप-सा होने लगा। वे साधारणः संस्कृत कवियों के आधार पर सूची-गणना करना ही प्रकृति-वर्णन समझने लगे थे। काव्य में नायिका-भेद के प्रचार से प्रकृति केवल उद्दीपन विभाव के रूप में परिवर्तित हो गई। रीतिकालीन कवि नायिकाओं में इतने तल्लीन रहते थे कि उन्हें अपने चारों ओर देखने का अवकाश भी न था। परंपरा-पालन

के लिए वे श्रुत-वर्णन अवश्य करते थे किन्तु उसमें वास्तविक प्रकृति का चित्र न होता, केवल परंपरागत उपादानों का अस्पष्ट और कहीं कहीं अशुद्ध विवरण मात्र मिलता था। बीसवीं शताब्दी में इस संकुचित दृष्टिकोण का विरोध किया गया। आधुनिक कवियों को नायिकाओं से अवकाश मिलने लगा और वे अपने चारों ओर देख भाल कर प्रकृति का यथार्थ और विशद चित्रण करने लगे। रामचंद्र शुक्ल का एक यथार्थवादी चित्रण देखिए :

युग भुजा उर बीच समेटि कै,
लखहु आवत गैयनि फेरि कै ।
कैपत कंबल बीच अहीर हैं,
भरत भूछि गई सब तान है ।

अयोध्यासिंह उपाध्याय 'प्रिय-प्रवास' का प्रारंभ संध्या समय के एक सुंदर यथार्थ चित्रण से करते हैं :

दिवस का अवसान समीप था,
गरान था कुछ लोहित हो चला ।
तड़-शिखा पर थी अवराजती,
कमलिनी-कुल-बल्लभ की प्रभा ।
विपिन बीच विहंगम वृंद का,
कज्जनिनाद समुत्थित था हुआ ।
ध्वनिमयी-विविधा विहगावली,
उड़ रही नभ-मंडल मध्य थी ।

इन चित्रों में प्रकृति का यथार्थ और विशद चित्रण मिलता है ।

स्वच्छंदवाद के द्वितीय उत्थान-काल में छायावादी कविता में प्रकृति का एक दूसरा ही रूप मिलता है। यह भौतिक-सत्तावाद का युग था। नगरों में सोने की बृष्टि-सी हुआ करती थी और सभी लोग—नागरिक और ग्रामवासी—जो कोई भी लूट कर सकते थे, उसी ओर दौड़ रहे थे। कोई किसी को बात न पूछता, कोई किसी का साथी न था। भाई, बंधु, पड़ोसी—सभी स्वर्ण-मृग-मरीचिका के पीछे दौड़ने में मस्त थे। इस भागती हुई

आधुनिक काल में प्रेम के दो स्वरूप मिलते हैं। 'प्रथि' और 'प्रेम-पथिक' में प्रेम प्रथम-दर्शन में ही उत्पन्न होता है जब कि यह प्रथम दर्शन वही सुंदर स्वच्छंद प्रकृति के वातावरण में होता है। 'प्रथि' का नायक अपनी नौका सहित दूब गया है और उसे एक बालिका ने दृप्तते से बचाया। नायक ने चेतना प्राप्त करने पर पूर्ण चंद्र के अपूर्व प्रकाश में चंद्रमुग्धा बालिका को देखा और वही प्रेम का उदय हुआ। इसी प्रकार 'प्रेम-पथिक' में भी दो बाल हृदयों में प्रेम का अकुर प्रकृति के स्वच्छंद वातावरण में पल्लवित हो उठा। यह प्रेम चिरंतन प्रेम का रूप धारण करता है और इसका प्रभाव प्रायः अमिट हुआ करता है। मिलन के बाद विरह होने पर प्रेमी-युगल रोंते हैं, दुःख भोगते हैं, प्रेम को, समान को, ससार को, और ईश्वर तक को कोसते हैं, परंतु प्रेमिका को भूल जाना या प्रेम का ही अंत कर देना उन्हें कष्टप्रद प्रतीत होता है। यह प्रेम स्थिर है, रोना और दुःख भोगना ही इसकी विशेषता है। 'प्रसाद' का आँसू इसी स्थिर प्रेम जन्य दुःख भोग और अधु-साव का काव्य है।

प्रेम का दूसरा स्वरूप रामनरेश धिपाठी के काव्यों में मिलता है जहाँ प्रेम का प्रारंभ विवाह से होता है। 'मिलन' का आनंदकुमार और 'पथिक' का नायक पथिक अपनी प्रियतमा पत्नी से अतिशय प्रेम करते हैं और इसी प्रेम से उन्होंने प्रकृति से, अपनी मातृभूमि से और संपूर्ण विश्व से प्रेम करना सीखा। प्रेम यहाँ गतिशील है और एक स्थान से चल कर निरंतर बढ़ता ही जाता है और अंत में विश्व-प्रेम तक पहुँच जाता है। प्रेम का यह गतिशील रूप आधुनिक काव्य में बहुत कम पाया जाता है और प्रायः सर्वत्र स्थिर प्रेम का ही शासन और मान है।

(३) प्रकृति

काव्य के विषय की दृष्टि से मानव के पश्चात् प्रकृति का स्थान है। भारतीय संस्कृति, दर्शन, और काव्य में प्रकृति का विशेष आदर है। प्राचीन संस्कृत काव्यों में प्रकृति-वर्णन भरा पड़ा है। परंतु मुसलमानों के आगमन के पश्चात् कवियों का प्रकृति के प्रति उत्साह लोप-सा होने लगा। वे साधारणः संस्कृत कवियों के आधार पर सूची-गणना करना ही प्रकृति-वर्णन समझने लगे थे। काव्य में नायिका-भेद के प्रचार से प्रकृति केवल उद्दीपन विभाव के रूप में परिवर्तित हो गई। रीतिकालीन कवि नायिकाओं में इतने तल्लीन रहते थे कि उन्हें अपने चारों ओर देखने का अवकाश भी न था। परंपरा-पालन

के लिए वे ऋतु-वर्णन अवश्य करते थे किन्तु उसमें वास्तविक प्रकृति का चित्र न होता, केवल परंपरागत उपादानों का अस्पष्ट और कहीं कहीं अशुद्ध विवरण मात्र मिलता था। बीसवीं शताब्दी में इस सकुचित दृष्टिकोण का विरोध किया गया। आधुनिक कवियों को नायिकाओं से अवकाश मिलने लगा और वे अपने चारों ओर देख भाल कर प्रकृति का यथार्थ और विशद चित्रण करने लगे। रामचंद्र शुक्ल का एक यथार्थवादी चित्रण देखिए :

युग भुजा उर बीच समेटि कै,
लखहु आवत गैयनि फेरि कै ।
कैपत कंबळ बीच अहीर हैं,
भरत भूषि गई सब तान है ।

अयोध्यासिंह उपाध्याय 'प्रिय-प्रवास' का प्रारम्भ सध्या समय के एक सुंदर यथार्थ चित्रण से करते हैं :

दिवस का अवसान समीप था,
रागन था कुछ लोहित हो चला ।
तरु-शिखा पर थी अवराजती,
कमलिनी-कुल-बल्लभ की प्रभा ।
विपिन बीच विहंगम वृंद का,
कज्जनिनाद समुत्थित था हुआ ।
ध्वनिमयी-विविधा विहगावली,
उड़ रही नभ-मंडल मध्य थी ।

इन चित्रों में प्रकृति का यथार्थ और विशद चित्रण मिलता है ।

स्वच्छंदवाद के द्वितीय उत्थान-काल में छायावादी कविता में प्रकृति का एक दूसरा ही रूप मिलता है। यह भौतिक-सत्तावाद का युग था। नगरों में सोने की वृष्टि-सा हुआ करती थी और सभी लोग—नागरिक और ग्रामवासी—जो कोई भी लूट कर सकते थे, उसी ओर दौड़ रहे थे। कोई किसी को बात न पूछता, कोई किसी का साथी न था। भाई, वंधु, पड़ोसी—सभी स्वर्ण-मृग-मरीचिका के पीछे दौड़ने में मस्त थे। इस भागती हुई

दुनिया में, बंधु-प्रेम और विश्व-प्रेम के लिए व्याकुल निरीह कवि का कोई साथी न था, उसके लिए सारा ससार मरुस्थल के समान सूना था। इस विपत्ति-काल में उसका एक मात्र साथी, उसके 'अवकाश-क्षणों' का बंधु, केवल प्रकृति ही हो सकती थी, और वह प्रकृति को और मुझ भी। परंतु आधुनिक कवि 'उत्तर रामचरित' और 'शकुन्ता' का सीता और शकुन्ता की भाँति प्रकृति से घुल मिल कर अपने को भूल नहीं सक्ता था। आखिर वह तीसरी शताब्दी का व्यक्तिवाद मानव ठहरा, उसमें सीता की सी अघ-भक्ति, और शिशुओं की सी कोमलता और सरलता न थी। उसने प्रकृति को साथी अवश्य माना परंतु उसका प्रकृति-प्रेम बुद्धिमूलक ही रहा। उसे उपा की दिव्य स्वरूप-प्रभा और निर्भरिणी के फल-फल-मान से ही सतोष न हुआ, उसने उनके पीछे एक ऐसा मूर्ति की कल्पना की जिससे उसका साम्य था। बुद्धिवादी मानव का जब प्रकृति से क्या साग ! उसे तो एक अपने ही जैसे सचेतन और जीवित व्यक्ति की आवश्यकता थी। अतएव पल्लवों में उसने एक अस्फुटयौवना बालिका का रूप पाया, निर्भरिणी में एक अपनी ही धुन में मस्त कलस्वर में गाती हुई नायिका को पहचाना, उसने समस्त प्रकृति को सचेतन रूप में देखा। अनेक छायावादी कवि और समालोचक प्रकृति का चेतन स्वरूप देख कर चौंक उठते हैं और उसमें आत्मा-परमात्मा संधी आध्यात्मिक भावनाओं का आरोप करने लगते हैं, परंतु वास्तव में इस प्रकार के प्रकृति-चित्रण में आध्यात्मिकता की गंध भी नहीं है।

आधुनिक काल में अनेक प्रकार के प्रकृति-चित्रणों का अंतर उदाहरणों द्वारा स्पष्ट हो जाएगा। लाला भगवानदीन ने, जो रीति-शैली के कवि थे, 'मेघ-स्वागत' नामक कविता में अनेक अलंकारों तथा द्वि-अर्थक शब्दों के प्रयोग से मेघ को ब्रह्म, ब्रह्मा, हनुमान, राम, और कृष्ण सब से 'कल्लुक-प्रबल ही' सिद्ध किया है। 'मेघ-स्वागत' में मेघों का कोई चित्रण नहीं, उनके उमड़-धुमड़ का, उनके मूसलाधार वृष्टि का, उनके गभीर गर्जन का कुछ भी संकेत नहीं। लाला जी को मेघों से कुछ काम नहीं, वे तो शब्दों के चमत्कार पर, श्लेष और विरोधाभास पर मुग्ध हैं। जब कि सुमित्रानंदन पंत मेघों के स्वागत में विभोर होकर कह उठते हैं :

गरज, गगन के गान ! गरज गंभीर-स्वरों में
भर अपना संदेश उरों में, औ अवरों में,

बरस धरा में, बरस सरित, गिरि, सर, सागर में,
हर मेरा संताप, पाप जग का क्षणभर में ।

और 'निराला' भी वादल-राग में अलाप उठते हैं :

मूस-मूस मृदु गरज-गरज घन घोर !
राग-अमर ! अंबर में भर निज रोर !

उस समय लाला भगवानदीन प्रतीप अलंकार की सहायता से एक शब्दजाल की रचना कर मेघों का स्वागत करते हैं :

वे सदल बोधि अंधुधि तरे, तुम विन भ्रम सागर तरत,
हे घनवर ! तुम श्रीराम ते कहुक प्रबल ही लखि परत ।

रीति-कवियों की प्रकृति-चित्रण की यही प्रणाली थी । प्रथम स्वच्छंदवादी काल में कवियों के दृष्टिकोण में कुछ अंतर हुआ । वे अलंकार को छोड़ प्रकृति के यथार्थ चित्रण की ओर झुके । अयोध्यासिंह उपाध्याय 'प्रिय-प्रवास' में मेघों का चित्र खींचते हैं :

सरस - सुंदर सावन - मास था,
घन रहे नभ में घिर-धूमते ।
विलसती बहुधा जिनमें रही,
छविवती उबती बक-मालिका ।
घहरता गिरि-सानु समीप था,
बरसता छिति छू नव वारि था ।
घन कभी रवि-अंतिग-अंशु ले,
गगन में रचना बहु-चित्र था ।
नव-प्रभा परमोज्ज्वल-लीक सी,
गतिमती कुटिला-फणिनी-समा ।
दमकती दुरती घन-अंक में,
विपुलकेलि-कला-खनि दामिनी । इत्यादि

यहाँ मेघों की तुलना राम और कृष्ण से नहीं की गई, वरन् इसमें यथार्थ चित्रण का एक सफल प्रयास पाया जाता है । अलंकारों का इसमें बहिष्कार

नहीं है, किन्तु ये चित्र-चित्रण में सहायक होकर आए हैं, गेनल फाय-शैली के आभूषण रूप में नहीं।

स्वच्छदवाद के द्वितीय चरण में जयशंकर प्रसाद गेणों का चित्रण इस प्रकार करते हैं :

अलका की किस पिकछ विरहिणी की पलकों का ले अचलप,
सुखी सो रहे थे इसने दिन। कैसे ? हे नीरव ! निगुरंष ।
घरस पड़े क्यों आज अचानक, सरसिज-जानन का संकोच ?
अरे, जलद में भी यह ज्वाला ! मुझे हुए क्यों किसका सांच ?
किस निष्ठुर हंटे हृत्तल में जमे रहे तुम यक-समान ?
पिघल रहे किसकी गर्मों से हे कल्या के जीवन-पान ?
चपला की व्याकुलता लेकर, चालक का ले कदण चलाप
तारा आँसू पोंछ गगन के रोते हो किस गुरु से आप ? इत्यादि

ऐसा ज्ञान पढ़ता है कि कवि अपने किसी पुराने साथी से मिला है और उससे अनेक प्रश्न कर डालता है। प्रकृति का सीधा-सादा यथार्थ चित्रण जैसा अयोध्यासिंह उपाध्याय ने दिया है, वह तो इसमें नहीं मिलता, परंतु इन प्रश्नों के भीतर कुछ ऐसी ध्वनि है, इन प्रश्नों की चित्र भाषा से कुछ ऐसा अर्थ निकलता है कि कवि के साथी का परिचय पाठकों को मिल जाता है। छायावादी कवि प्रकृति में सचेतन साथी की खोज करता है और अपनी कल्पना द्वारा उसे वैसा ही बना भी लेता है।

(क) प्रकृति-चित्रण की विविध शैलियाँ

आधुनिक काल में प्रकृति का चित्रण अनेक शैलियों में हुआ। कवि अपनी-अपनी विशेष भावनाएँ लेकर प्रकृति-निरीक्षण के लिए निकले और अपनी चित्तवृत्ति के अनुसार उन्होंने प्रकृति का चित्र खींचा। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में कवियों की प्रायः दो प्रमुख प्रवृत्तियाँ थीं। प्रथम, प्रकृति के परंपरागत रूपों का वर्णन था, जैसे ऋतुओं का वर्णन, प्रभात-वर्णन, समुद्र-तट वर्णन इत्यादि। इस प्रकार का प्रकृति-वर्णन भारत में बहुत प्राचीन काल से चला आ रहा है। महाकाव्यों का तो यह एक प्रधान लक्षण समझा जाता था कि उसमें ऋतु-वर्णन, नगर-वर्णन, प्रभात-वर्णन इत्यादि प्रकृति के विविध परंपरागत रूपों का वर्णन हो। नाटकों तक में इस

प्रकार के वर्णन पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं, जैसे 'उत्तर रामचरित' में दंडकारण्य का वर्णन । षट्श्रुतु-वर्णन और वारहमासा की प्रणाली का हिन्दी में भी बहुत प्रचार था । बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक काल में जब खड़ी बोली-भाषा का कोई आदर्श न था और भाषा इतनी अशक्त और असमृद्ध थी कि उसमें विविध विषयों पर कविता लिखना सरल कार्य न था, उस समय कवि प्रायः इस प्रकार के प्रकृति-वर्णन के पद्य लिखा करते थे । कालिदास के 'श्रुतु-संहार' के आधार पर श्रुतु-वर्णन की एक नई प्रणाली चल निकली थी । मैथिलीशरण गुप्त, गिरधर शर्मा, लोचनप्रसाद पांडेय, सत्यनारायण कविराज, कन्हैयालाल पोद्दार इत्यादि अनेक कवि इस प्रकार श्रुतु-वर्णन अथवा प्रमात-वर्णन इत्यादि लिखा करते थे । मैथिली-शरण गुप्त का 'निदाघ-वर्णन' (सरस्वती, जुलाई १९०७) इस दिशा में एक स्तुत्य प्रयास था ।

! प्रकृति-वर्णन की दूसरी प्रवृत्ति प्रकृति-निरीक्षण से उत्पन्न आनंद का सहजोद्रेक था । जिस प्रकार बालक किसी नई और सुंदर वस्तु को देखकर आनंद में मग्न हो स्वाभाविक सरलता से अपनी प्रसन्नता प्रकट करता है, उसी प्रकार कुछ सरल और भावुक-हृदय कवि प्रकृति का अलौकिक सौन्दर्य देखकर मुग्ध भाव से उमड़ पड़े । 'काश्मीर-सुखमा' में श्रीधर पाठक का सहज आनंदोद्रेक बड़ा ही अद्भुत है :

प्रकृति यहाँ एकांत बैठि निज रूप सँवारति ।
पल पल पलटति भेस छनिक छबि छिन छिन धारति ॥
विमल-अंबु-सर मुकुरन महाँ मुख-विंव निहारति ।
अपनी छवि पै मोहि आप ही तन मन धारति ॥
यही स्वर्ग सुरलोक यही सुरकानन सुंदर ।
यहि अमरन को ओक यहीं कहूँ बसत पुरंदर ॥ इत्यादि

ऐसा जान पड़ता है कि कवि आनंद-विभोर हो गया है । विद्याभूषण 'विभु' के "चित्रकूट-चित्रण" (१९२८) में कवि के आनंदोद्रेक की धारा-सी उमड़ पड़ी है । कवि तितली को देखकर मुग्ध हो जाता है और आनंद-विभोर होकर कह उठता है :

हे सौंदर्यागार ! रूप-खनि ! सुखमा-सार ! मनोहारी !
हे उपवन की अतुलित शोभा ! हे सजीब-द्वि-तनु-धारी ।

दिव्य-भूतियो ! भव्य-भूतियो ! विधि-विचित्र कृति चपलायो !

विचरणशीला-वमल पैसुरियो ! प्रेम-पुतलियो ! पदलायो ॥ इत्यादि

अंगरेजी कवि वर्ड्सवर्थ जिस प्रकार इन्द्रधनुष देखाकर हर्षोद्विग्न से पागल हो उठता था, हिन्दी के आधुनिक भाषुक कवि भी प्रकृति का सौन्दर्य देखकर जन्मत्त हो उठते हैं। सुमित्राननन पत ने लिखा है :

छवि की चपल अंगुलियों से छू मेरे हृत्पंथी के सार,

कौन थाज यह मादक-अस्फुट-राग कर रहा है गुजार ?

प्रकृति का सौन्दर्य कवि के हृदय में 'मादक-अस्फुट-राग' का गुजार करता है और वह एकदम गीतियों में फूट पड़ता है। वह पावस-प्रभात का विविध-राग-रजित आकाश देखकर विस्मय-विमुग्ध हो जाता है, चिरतन फल-नादिनी स्रोतस्विनी की लघु लहरियों पर विस्मित होता है, और निर्भरिणी के 'टलमल' पर बलिहारो जाता है। इस शैली की सर्वोत्तम कविता सुमित्राननन पत के 'उच्छ्वास' में मिलती है जब कवि पर्वत-प्रदेश पर पावस ऋतु का अपूर्व चित्रण करता है :

पावस-ऋतु थी, पर्वत-प्रदेश,

पल पल परिवर्तित प्रकृति-वेश ।

मेखलाकार पर्वत अपार,

अपने सहज दग-सुमन फाप,

शवज्जोक रहा है धार धार

नीचे जल में निज महाफार ,

—जिसके चरणों में पला साव

दर्पण-सा फैला है विशाल ।

x x x

—उड़ गया, अचानक, लो, भूधर

फणका अपार पारव के पर !

रव-शेष रह गए हैं निर्भर !

है दृष्ट पड़ा मू पर अंबर !

धँस गए घरा में सभय शाल !
ठठ रहा धुँआ, जल गया ताल !
—यों जलद-यान में विचर, विचर,
था इन्द्र खेलता इन्द्रजाल !

इस बुद्धिवाद !के युग में जब कि मनुष्यों के मस्तिष्क में न जाने कितने विचार उठा करते हैं, इस प्रकार की कविताएँ बहुत ही कम हैं।

प्रकृति-वर्णन की तीसरी शैली मानवीय भावनाओं और कार्यों की भूमिका अथवा पृष्ठभूमि (Background) के रूप में मिलती है। प्रवच-काव्यकारों ने प्रायः इसी प्रकार का प्रकृति-चित्रण किया है। 'प्रिय-प्रवास' का प्रायः प्रत्येक अध्याय प्रकृति-वर्णन से प्रारम्भ होता है। प्रथम अध्याय में संध्या का वर्णन है, द्वितीय में निशीथ से पहले ही प्रकृति का, तृतीय में निशीथ का और इसी प्रकार अन्य अध्यायों में भी है। 'पंचवटी', 'मिलन', 'बुद्ध-चरित' इत्यादि में इस प्रकार के प्रकृति-वर्णन भरे पड़े हैं जो मानवीय कार्यों और भावनाओं की पृष्ठभूमि हैं। 'पथिक' का प्रथम अध्याय पूरा प्रकृति-वर्णन ही है। 'प्रेम-पथिक' और 'ग्रथि' में प्रकृति नायक नायिकाओं के त्वच्छद प्रेम की भूमिका के रूप में चित्रित की गई है।

इस प्रकार के प्रकृति-वर्णन के दो पक्ष हैं। मानवीय कार्यों और भावनाओं पर स्थान, समय और वातावरण का प्रभाव बहुत पड़ता है, अतएव, रामचन्द्र शुक्ल, रामनरेश त्रिपाठी, मैथिलीशरण गुप्त, अयोध्यासिंह उपाध्याय प्रकृति का चित्रण स्थान, समय और वातावरण के रूप में करते हैं। 'मिलन' में कवि उस समय और स्थान का वर्णन करता है जब और जहाँ से आनदकुमार और विजया मिलन की ओर चले थे :

घोर निशीथ, गँभीर तमावृत, शांत दिशा, आकाश,—
नीरव तारागण करते थे क्लिप्तमिन्न अलस-प्रकाश ।
प्रकृति मौन, सचराचर निद्रित, अति निस्तब्ध समीर,
जाम्रत वन में लता-विनिर्मित केवल एक कुशीर । इत्यादि

इसी प्रकार 'प्रिय-प्रवास' में कृष्ण के ग्वालवालों और गौओं के संग ब्रज लौटने के वर्णन के पहले कवि संध्या का विशद वर्णन करता है। वहीं वहीं कोई चरित्र-विशेष प्रकृति के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उसका वर्णन करने लगता

है, और कहीं कहीं चरित्र भी प्रकृति का एक अंग बन जाता है। 'पथिक' में नायक प्रकृति के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उसके आनन्द पर ही अपना जीवन निछावर करना चाहता है :

प्रतिक्षण नूतन वेप बनाकर रंग-विरंग निराळा ।
रवि के सम्मुख थिरक रही है नभ में चारिद-माळा ॥
नीचे नील समुद्र मनोहर, ऊपर नील गगन है ।
घन पर बैठ बीच में चिचरूँ, यही चाहता मन है ॥

इसी प्रकार 'साकेत' सीता चित्रकूट में प्रकृति के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर गा उठती है :

मेरी कुटिया में राजमवन सन आया ।

इस प्रकार का प्रकृति-वर्णन भी संस्कृत कवियों का परंपरा में था। महाकाव्यों और नाटकों में प्रकृति-वर्णन पृष्ठभूमि के रूप में ही आता था। 'प्रेम पथिक' और 'अर्थि' में प्रकृति प्रेम के उद्दीपक और चर्चक के रूप में चित्रित है और प्रेमियों की अनेक मानसिक भावनाओं की पृष्ठभूमि है। 'प्रेम-अधिक' में प्रेम की पृष्ठभूमि में प्रकृति का चित्रण देखिए :

छोटे छोटे कुंज तलहटी गिरि कानन की शस्त्र भरी
भर देती थी हरियाली ही हम दोनों के हृदयों में ।
कलनादिनी प्रवीणा तटिनी पूर्ण प्रवाह घटाती थी,
प्रेम-चन्द्र प्रतिविम्ब कलेजे में लेकर खेला करती ।
अमोघ अष्टमी का जो तारों से रहता था भरा हुआ,
उसके तारे भी चुक जाते जब गिरते थे हम दोनों । इत्यादि

प्रकृति-वर्णन की चौथी शैली प्रकृति को उपमा और रूपक के रूप में प्रस्तुत करना है। किसी वस्तु या पुरुष का वर्णन करने के लिए उपमाओं और रूपकों की विशेष आवश्यकता होती है और इस प्रकार की उपमाओं और रूपकों का अक्षय भंडार प्रकृति में है। कालिदास की उपमाएँ सर्वदा प्रकृति के सुंदर दृश्यों से ली गई होती थीं। आधुनिक काल में प्रकृति-वर्णन के प्रचार से इस शैली का पुनर्विकाश हुआ। 'निराला' अपनी 'तुम और मैं' नामक कविता में इसी शैली का प्रयोग करते हैं :

तुम गंध-कुसुम-कोमल पराग,
मैं मृगदुति मलय-समीर,

X

X

X

तुम आशा के मधुमास और मैं पिक-कल-कृजन तान ।

[परिमल, पृष्ठ—८६]

और जंगवहादुर सिंह 'तिरस्कृत प्रेम' में लिखते हैं :

उसद घुमद कर हृदय-गगन में, दुख के बादल उठते हैं ।

अश्रु-वृष्टि में, धैर्य-सदन की पुष्ट-भित्ति जर्जरित हुई ।

[माधुरी, अप्रैल १९२३]

परंतु इस शैली के प्रकृति-वर्णन में जयशंकर प्रसाद का सर्वोच्च स्थान है । कालिदास की भाँति उन्होंने प्रकृति के अक्षय भंडार से उपमा और रूपकों की सृष्टि की । 'प्रेम-पथिक' में एक सुंदर दृश्य देखिए :

खेल खेल कर खुली हृदय की कली मधुर मकरन्द हुआ ।

खिलता था नव प्रणयानिल से नंदन-कानन का अरविन्द ।

विमल हृदय आकाश-मार्ग में अरुण विभा दिख जाता था,

फैला रही थी नव-जीवन-सी वसंत की सुखमय संध्या ।

खेल रही थी नव सरवर में तरी पवन-अनुकूल लीले

सम्मोहन वंशी बजती थी, नव तमाल के कुंजों में । इत्यादि

और 'आँसू' में तो ऐसे उदाहरणों की भरमार है । दो उदाहरण देखिए :

शशि-मुख पर घूँघट ढाले, अंचल में दीप छिपाए,

जीवन की गोधूली में, कौतूहल से तुम घ्राए ।

बस गई एक बसती है, स्मृतियों की इसी हृदय में,

नक्षत्र-लोक फैला है, मेरे इस नील-निखय में ।

'जुही की कली' 'शेफालिका' इत्यादि कविताओं में 'निराला' ने प्रकृति के वासनामय सौन्दर्य का चित्रण किया है । कवि ने प्रकृति की नायक नायिकाओं को भी विषय-रस-संलग्न चित्रित किया । 'जुही की कली' में 'मलयानिल' और 'जुही की कली' का रति-वर्णन है । इस रति का स्थान प्रकृति का पर्यक

है और नायक नयिका भी प्रकृति की ही वस्तुएँ हैं। 'शेफालिका' में का शोफाली के वासनामय सौन्दर्य का वर्णन करता है :

यन्व कंचुकी के सप रोल दिष्ट प्यार से
 यौवन टभार ने
 पल्लव-पर्यंक पर सोती शेफालि के।
 मूक आह्वान-भरे जालसी कपोलों के
 व्याकुल विकास पर
 करते हैं शिशिर से शुग्यन रागन के। इत्यादि

यह शैली भी प्राचीन संस्कृत और हिन्दी कवियों की परंपरा में थी। कालिदा ने 'कुमार-सम्भव' में प्रकृति के वासनामय सौन्दर्य का चित्र खींचा है :

फूल रूप एक ही पात्र में भरा हुआ था मधु मकरंद,
 भ्रमरी के पीने के पीछे पिया भ्रमरवर ने सानंद।
 छूने से जिस मृगी प्रिया के सुख वश हुए विलोचन पंद,
 एक सींग से उसे खजाया कृणुसार मृग ने सानंद।

[महावीर प्रसाद द्विवेदी का अनुवाद]

रीति-कवि तो वासनामय शृंगार का व्यापार ही करते थे। परंतु आश्च की बात तो यह है कि बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में ब्रजभाषा की वासनामय कविता का विरोध करने वालों ने ही प्रकृति में इस प्रकार के नायक नायिका का चित्र निकाले और एकबार फिर उसी वासनामय कविता की ल चला पड़ी।

परंतु प्रकृति के वासनामय सौंदर्य का चित्रण १९२५ तक बहुत कम हुआ है। 'प्रसाद' और 'निराला' ने बाद को इस प्रकार की कितनी कविताएँ लिखीं परंतु १९२५ तक अन्य छायावादी कवियों और 'निराला' ने प्रकृति में आध्यात्मिक भावना का आरोप किया। उन्हें प्रकृति में सौंदर्य पाया और सौंदर्य को मानव रूप में प्रतीक की भाँति अंकित करने का प्रयत्न किया और अपनी सौंदर्य-भावना के अनुरूप नारी रूप में चित्रित किया। परंतु जीवन में स्त्रियों का पुरुषों से केवल प्रणय संबंध ही नहीं और संबंध भी है, वे देवी हैं, मा हैं, सखा हैं और पुत्री भी हैं।

परंतु प्रकृति को कवि पुत्री रूप में नहीं देख सके उन्होंने उसे केवल दो रूप दिए—एक मा का देवी रूप में और दूसरा सजनी का । 'वीणा' में सुमित्रानंदन पंत ने प्रकृति को 'मा' कहा है :

क्या हिम का अकरुण आघात
सह लेगा इसका मृदु गात ।
यही निषल कलिका लतिका का
मा ! क्या वंश बढ़ावेगी ?
मधुप-बालिका का क्या यह ही
मा ! मानस बढ़लावेगी ? इत्यादि ।

और इसी प्रकार अनेक स्थानों पर प्रकृति को सजनी रूप में भी संबोधित किया है । किन्तु इस ढंग के प्रकृति-चित्रण का सब से अधिक महत्त्वपूर्ण अंग वह आध्यात्मिक अनुभव है जिसमें कवि को प्रकृति में सर्वत्र दैवी-सौन्दर्य का दर्शन होता है । राय कृष्णदास निर्मल के संगीत से अपना संबंध स्थापित करते हैं :

मैं इस करने निर्मल में प्रियवर ! सुनती हूँ वह गान,
कौन गान ? जिसकी तानों से परिपूरित हैं मेरे प्राण ।
कौन प्राण ? जिनको निशिवासर, रहता एक तुम्हारा ध्यान;
कौन ध्यान ? जीवन-सरसिज को जो सदैव रखते अम्लान ।

और उसी प्रकार 'मौन निमंत्रण' (पल्लव, पृष्ठ ४६ से ४९ तक) में सुमित्रानंदन पंत को जान पड़ता है कि कोई उन्हें प्रकृति के द्वारा मौन-निमंत्रण दे रहा है ।

देख बसुधा का जीवन-भार
गूँज उठता है जब मधुमास,
चिधुर-उर के-से मृदु-उद्गार
कुसुम जब सुख पड़ते सोच्छ्वास,
न जाने, सौरभ के मिस कौन
सँदेशा सुम्मे भेजता मौन ! इत्यादि

प्रकृति-चित्रण का अंतिम और सब से महत्त्वपूर्ण पक्ष कवियों का, अभ्यांतरिक (Subjective) दृष्टिकोण है । कवि बादलों को देखकर;

अथवा निर्भर का कल-कल सगीत सुनकर आनन्द गिभोर हो प्रश्न करने लगता है, और उनसे कोई उत्तर न पा, अपनी कल्पना के सहारे उनका उत्तर देता है। इस प्रकार वह प्रकृति पर अनेक नित्य अग्नि गर टाकता है। सियारामशरण गुप्त 'वीणा' के सगीत से विमुग्ध होकर पूछते हैं :

हे वीणो ! क्या कहीं पाया
इस बार खर में मन-भाया,
यह मंजु मधुर रस चित्त घोर ?

और उससे कोई उत्तर न पाने पर स्वयं अनुमान करते हैं :

कोई मुग्धा सापस - पाजा,
मानों उफुल्ल सुमन माजा,
निज कर-कजों से कच सँभाज,
जल देती थी तेरे तल में,
प्रतिदिन प्रभात के कलकल में,
क्या उसका यह माधुर्य-जाल
संसार रूप में है रसाज ?
संकुचित विखज्जित से नय नय,
तेरी उद-शाखा के पल्लव,
पिक कूजन सुन कर मोद मान,
हो छोट पोट उस सुस्वर पर,
करते थे मधुर मधुर मर्मर,
क्या यह पंचम का हर्ष-गान
था किया तभी आकंठ-पान ? इत्यादि

यह प्रकृति का अध्यात्मिक चित्रण है। स्वच्छदवाद के द्वितीय चरण में इस प्रकार के प्रकृति-चित्रण का बहुत प्रचार था। अस्तु, 'प्रसाद' ने 'किरण', 'बादल', 'निर्भर-गान', 'स्वप्न', 'शिशु' इत्यादि, सियारामशरण ने 'दूरागत तान', 'किरण', 'घट', 'वीणा', 'पथ' इत्यादि ; सुमित्रानन्दन पंत ने 'छाया', 'पल्लव', 'आँसू', 'बादल' इत्यादि और 'निराला' ने 'यमुना के प्रति' इत्यादि में इसी शैली का प्रकृति-चित्रण किया। प्रकृति-चित्रण की दृष्टि से

आधुनिक काव्य की सर्वोत्कृष्ट रचनाएँ इसी शैली के अंतर्गत आती हैं। यहाँ कवि अपनी कल्पना का आश्रय लेकर चित्रमय और व्यंजनापूर्ण दृश्यों की अवतारणा करता है।

जैसा कि पहले लिखा जा चुका है, आधुनिक काल में छायावादी कवियों ने प्रकृति में सचेतन साथी खोजने का प्रयत्न किया और अपनी विविध मानसिक प्रवृत्तियों के साथ प्रकृति के विस्तृत प्रांगण में प्रवेश किया। अपनी चित्तवृत्ति के अनुसार ही उन्होंने प्रकृति को अनेक रूपों में मूर्तिमान् पाया। अस्तु, सुमित्रानंदन पंत आश्चर्य-चकित हो 'बाल-विहगिनी' से प्रश्न करते हैं :

प्रथम-रश्मि का आना रंगिणि ! तूने कैसे पहचाना ?

कहाँ, कहीं, हे बाल-विहगिनि ! पाया यह स्वर्गिक गाना ?

और जयशंकर प्रसाद निर्भर के मधुर स्रोत से कठिन गिरि का विदारित होना देख चमत्कृत हो कह उठते हैं :

मधुर है स्रोत, मधुर है जहरी,

न है उत्पात, छटा है जहरी।

मनोहर करना,

कठिन गिरि कहां विदारित काना।

बात कुछ छिपी हुई है गहरी।

मधुर है स्रोत, मधुर है जहरी।

और सूर्यकांत त्रिपाठी "निराला" को यमुना की लहरों में अतीत के गौरव-गान सुनाई पड़ते हैं :

यमुने ! तेरी इन लहरों में किन अघरो की आकुल तान,
पथिक-प्रिया सी जगा रही है, किस अतीत के गौरव-गान।

इस प्रकार छायावादी कवियों ने अपनी चित्तवृत्ति के अनुरूप प्रकृति का चित्रण किया। परंतु प्रकृति के अध्यात्मिक चित्रण का सुंदरतम रूप तो हमें तब मिलता है जब कि कविगण किसी प्राकृतिक वस्तु के रूप, भाव और वातावरण को लेकर एक सुंदर मानव-रूप की सृष्टि करते हैं। उदाहरण के लिए 'निराला' की 'सध्या-सुंदरी' की अनुपम सृष्टि देखिए :

विषसाधमान का समय,
मेघमय आसमान में उत्तर रही ।
वह सध्या सुंदरी परी सी
धीरे धीरे धीरे,
तिमिराचल में चंचलता का नहीं कहीं आभास
मधुर मधुर है दोनों उसके अधर, —
किन्तु गंभीर,— नहीं है उनमें हास प्रियम् ।
हँसता है तो कंपल तारा पुरु
गुंथा हुआ उन घुंघराले कालें कालें वालों में,
हृदय-राज्य की रानी का वह करता है अभिनेक ।
अलसता की सी लता
किन्तु कोमलता की वह डली,
सखी नीरवता के कंधे पर डाले घोंट,
झोड़ सी अमर पथ में चली । इत्यादि ।

[परिमल, १० — १३५-१३६]

इस परी सी सध्या की कोमल, अलस, गंभीर आभा भरी है । इसमें प्रतीक रूप में सध्या की सभी विशेषताएँ हैं केवल बाहरी रूप रेखा एक मानवी की है । सुमित्रानन्दन पंत का 'पल्लव' भी एक ऐसी ही रचना है जिसमें मानव-जीवन के वातावरण में कोमल पल्लवों की सभी विशेषताएँ प्रतीक रूप में प्रियमान हैं ।

(४) राष्ट्र अथवा जन्म-भूमि

१६ वीं शताब्दी के पहले भारतीय साहित्य में जन्मभूमि अथवा राष्ट्र पर कोई कविता नहीं थी । भारत में आधुनिक युग जैसी राष्ट्र की भावना कभी थी नहीं । जन्म-भूमि अथवा मातृभूमि नाम की वस्तु तो थी अवश्य, परंतु हम अपने गाँव को ही जन्मभूमि मानते थे । भारतवर्ष को जन्मभूमि मानना हमने पश्चिम से सीखा । भारतवासी तो केवल दो ही बातें समझते थे—व्यक्ति और मानव । समाज नाम की एक और भी वस्तु हमारे यहाँ थी, परंतु वह राष्ट्र अथवा जन्म-भूमि से बहुत दूर थी । इसीलिए भारत में राष्ट्रीय साहित्य का नितांत अभाव था ।

हिन्दी में राष्ट्रीय कविता के जन्मदाता हरिश्चंद्र हैं । श्रीधर पाठक, सत्य-नारायण कविराज, मैथिलीशरण गुप्त इत्यादि कवियों ने हरिश्चंद्र के पश्चात् राष्ट्रीय भावनापूर्ण कविताएँ रचीं । इंडियन नेशनल कांग्रेस और आर्य समाज के कारण राष्ट्रीय भावना का प्रचार हो चला था और व्रजभाषा की शृंगारिक कविताओं के स्थान पर इनका प्रचार बढ़ रहा था ।

हिन्दी में राष्ट्रीय कविताएँ चार प्रकार की हैं। इसका पहला और सबसे अधिक महत्वपूर्ण पक्ष मातृभूमि का दैवीकरण है। हिन्दूधर्म में समय समय पर अनेक देवी देवताओं की सृष्टि और आविष्कार होता रहा है। कभी राम और कृष्ण ब्रह्म माने गए, कभी हनुमान्, जामवंत और सुग्रीव को देवता-रूप मिला। बात यह है कि हिन्दूधर्म वास्तव में अज्ञेयवादी (Agnostic) है; वह ब्रह्म को 'नेति' और मानवीय बुद्धि के परे मानता है। ईश्वर की नकारात्मक (Negative) उपाधि और गुणों (Attributes) को गिनती तो उसे कंठस्थ है, परंतु उसका निश्चयात्मक (Positive) गुण बुद्धि से अग्रग्न्य है। हिन्दूधर्म में ईश्वर पर किसी भी नाम, रूप और गुण का आरोप किया जा सकता है और किया भी गया है। वह मीरों का 'गिरधर नागर' है तो वल्लभाचार्य का 'बाल-गोपाल,' तुलसीदास का 'स्वामी' है तो हित हरिवंश का 'राधा-वल्लभ'। इसका परिणाम यह हुआ कि समय समय पर अनेक ब्रह्मत्व की सृष्टि और आविष्कार हुआ। हिन्दुओं के तैंतीस करोड़ देवताओं की सृष्टि इसी अज्ञेयवाद का फल है, जिसमें किसी भी शक्ति रूप, गुण और सौन्दर्य को देव रूप दिया गया। यह दैवीकरण की प्रवृत्ति अब तक चली आ रही है और आधुनिक काल में प्रकृति और मातृभूमि को देवी रूप प्राप्त हुआ। मैथिलीशरण गुप्त को मातृभूमि में सर्वेश की सगुण-मूर्ति के दर्शन होते हैं :

नीलाम्बर परिधान हरित पट पर सुंदर है,
सूर्य-चन्द्र युग सुकुट मेखला रत्नाकर है।
नदियाँ प्रेम-प्रवाह, फूल तारे मण्डन हैं,
घन्दीजन खरावृन्द, शेष-फन सिंहासन हैं।
करते अभिप्रेत पयोध हैं, यज्ञिहारी इस वेप की,
हे मातृभूमि ! तू सत्य ही सगुण-मूर्ति सर्वेश की।

'विनयपत्रिका' और 'रामचरित मानस' में तुलसीदास ने जिस प्रकार राम के ब्रह्म-रूप की अनेक स्तोत्रों और छंदों में वन्दना की है, श्रीधर पाठक ने भी उसी प्रकार मातृभूमि के देवी-रूप की वंदना की है। तुलसीदास ने रामचंद्र के लिए 'रामचरित-मानस' में लिखा है :

जय राम-रूप अनूप निर्गुण-सगुण-गुण प्रेरक सही,
दशशीश-चाहु-प्रचंड-खंडन चार-शर-संजन नही।

नाम भरत मे जिसने पाया, सचमुच ही क्या भारत है मे ?

हूँ या था चिन्तारत हूँ मैं । इत्यादि

कवि ईश्वर से प्रार्थना करता है कि भारत को फिर ममद्विखानों बनाए । ईश्वर के अतिरिक्त वह सभा देवी देवताओं भी प्रार्थना करता है । एक स्थान पर कवि धन्वतरि—देवताओं के वैद्य—से प्रार्थना करना है कि मृत समान भारतमाता को जीवन-दान दे ।

हरि ! हरि हे !

हे मेरे धन्वन्तरि हे !

तेरे हाथों में है अक्षय सुरस सुधा से भरा घषा !

और देश यह मरे पषा !

×

×

×

×

नाड़ी में कुछ सार नहीं, शोणित में संचार नहीं,

कय से यह अचेत है ऐसा, कुछ अन्तर का शोधन दे ।

मोह मिटा उद्बोधन दे । इत्यादि

इसी प्रकार वह 'उषा' के भारत में उदय होने की और काली से अवतार लेने की प्रार्थना करता है ।

रामचरित उपाध्याय, रामनरेश त्रिपाठी, 'त्रिशूल' और अन्य कवियों ने भी भारत के अतीत गौरव का गान गाया । रामचरित्र उपाध्याय तो भारत की चमरावटी तक को अमरावती से श्रेष्ठ बतलाते हैं । अन्य कवियों

भगवानदीन पाठक उन्हीं के राग में राग मिलाकर कहते हैं :

वे वज्र के हृदय जो उसके लिए न तरसें,
वे नैन ही न हैं जो उसके लिए न बरसें,
पाई हुई प्रतिष्ठा पुरुषत्व की गैवाई,
ले जन्म जन्मभू से जिसने न लौ लगाई ।

उसी प्रकार कानपुर के राष्ट्रीय साप्ताहिक पत्र 'प्रताप' के मुखपृष्ठ पर उसका उद्देश्य इस प्रकार अंकित रहता है :

जिसको न निज गौरव तथा निज देश का अभिमान है,
वह नर नहीं, नर पशु निरा है और मृतक-समान है ।

राष्ट्रीय कविता का चौथा पक्ष सत्याग्रही वीरों के गाने के लिए गीतों का है, जिसमें सत्याग्रहियों की उत्साह और आशा का सदेश तथा त्याग और अहिंसा की शिक्षा दी गई है। राष्ट्रीय कविता का यह पक्ष सत्याग्रही वीरों के संव्रध में पहले भी आ चुका है। माखनलाल चतुर्वेदी, गयाप्रसाद शुक्ल 'त्रिशूल', माधव शुक्ल, बेचन शर्मा 'उग्र', राष्ट्रीय-पथिक, मंगलप्रसाद विश्वकर्मा और रामनरेश त्रिपाठी आदि कवियों ने इस प्रकार की रचनाएँ कीं। इस संव्रध में मैथिलीशरण गुप्त ने चारडोली के वीर सत्याग्रहियों की विजय पर एक बड़ी सुंदर कविता लिखी है, जिसमें चारडोली की तुलना हल्दीघाटी और थर्मोपोली से की गई है :

ओ विश्वस्त चारडोली ! ओ भारत की थर्मोपोली !
नही नहीं फिर भी सशस्त्र थी ग्रीक-सैनिकों की टोली ।
हल्दीघाटी के रण की भी वही पूर्व परिपाटी थी,
बढ़ बढ़ कर चैरी की सेना वीरवरो ने काटी थी ।
पर तू है निःशस्त्र तपस्विनि ! फिर कैसे समता होगी ?
उपमा आए बनेगी तू यदि क्षोणी में क्षमता होगी । इत्यादि

ये सत्याग्रही वीर ही आधुनिक काल के राष्ट्रीय वीर हैं और इन्हीं का गान राष्ट्रीय कविता की स्वप्ति है ।

नाम भरत मे जिसने पाया, सचमुच ही क्या भारत है मे ?

हूँ या था चितारत हूँ मे । इत्यादि

कवि ईश्वर से प्रार्थना करता है कि भारत का फिर मगदियाना बनाए । ईश्वर के अतिरिक्त वह सभा देवी देवताओं भी प्रार्थना करता है । एक स्थान पर कवि धन्वतरि—देवताओं के बीच—मे प्रार्थना करता है कि मृत समान भारतमाता को जीवन-दान दे ।

हरि ! हरि हे !

हे मेरे धन्वन्तरि हे !

तेरे हाथों में है अक्षय मुरत सुधा से भरा घषा !

और देश यह मरे पषा !

×

×

×

×

नाडी में कुछ सार नहीं, शोणित में संचार नहीं,

कब से यह अचेत है ऐसा, कुछ अन्तर का शोधन दे ।

मोह मिटा उद्बोधन दे । इत्यादि

इसी प्रकार वह 'उषा' के भारत में उदय होने की और काली से अवतार लेने की प्रार्थना करता है ।

रामचरित उपाध्याय, रामनरेश त्रिपाठी, 'त्रिशूल' और अन्य कवियों ने भी भारत के अतीत गौरव का गान गाया । रामचरित्र उपाध्याय तो भारत की चमरावटी तक को अमरावती से श्रेष्ठ बतलाते हैं । अन्य कवियों ने भारत के प्राकृतिक सौन्दर्य और उसकी उर्वरता तथा अन्य सुविधाओं का वर्णन करके उसकी महत्ता का प्रकाशन किया ।

राष्ट्रीय कविता का तीसरा पुञ्ज—मातृभूमि के प्रति प्रेम की भावना का वर्णन है । अंगरेजी कवि सर वाल्टर स्कॉट ने मातृभूमि के लिए लिखा था •

जीवित है कोई इस जग में मृत आत्मा ऐसा प्राणी,

कभी न जिसके मुख से निकली हो। यह गौरवमय वाणी,

'है यह ही मेरा स्वदेश, है यही हमारा मातृ-देश ।'

'Breaths there the man with soul so dead
Who never to himself hath said—
'This is my own my native land'

भगवानदीन पाठक उन्हीं के राग में राग मिलाकर कहते हैं :

वे वज्र के हृदय जो उसके लिए न तरसें,
वे नैन ही न हैं जो उसके लिए न बरसें,
पाई हुई प्रतिष्ठा पुरुषत्व की गँवाई,
ले जन्म जन्मभू से जिसने न लौ लगाई ।

उसी प्रकार कानपुर के राष्ट्रीय साप्ताहिक पत्र 'प्रताप' के मुखपृष्ठ पर उसका उद्देश्य इस प्रकार अंकित रहता है :

जिसको न निज गौरव तथा निज देश का अभिमान है,
वह नर नहीं, नर पशु निरा है और मृतक-समान है ।

राष्ट्रीय कविता का चौथा पक्ष सत्याग्रही-वीरों के गाने के लिए गीतों का है, जिसमें सत्याग्रहियों को उत्साह और आशा का संदेश तथा त्याग और अहिंसा की शिक्षा दी गई है। राष्ट्रीय कविता का यह पक्ष सत्याग्रही-वीरों के संबंध में पहले भी आ चुका है। माखनलाल चतुर्वेदी, गयाप्रसाद शुक्ल 'त्रिशूल', माधव शुक्ल, वेचन शर्मा 'उग्र', राष्ट्रीय-पथिक, मंगलप्रसाद विश्वकर्मा और रामनरेश त्रिपाठी आदि कवियों ने इस प्रकार की रचनाएँ कीं। इस संबंध में मैथिलीशरण गुप्त ने बरडोली के वीर सत्याग्रहियों की विजय पर एक बड़ी सुंदर कविता लिखी है, जिसमें बरडोली की तुलना हल्दीघाटी और थर्मपोली से की गई है :

ओ विश्वस्त बरडोली ! ओ भारत की थर्मपोली !
नहीं नहीं फिर भी सशस्त्र थी ग्रीक-सैनिकों की टोली ।
हल्दीघाटी के रण की भी वही पूर्व परिपाटी थी,
बढ़ घड़ कर वैरी की सेना वीरवरो ने काटी थी ।
पर तू है निःशस्त्र तपरिवनि ! फिर कैसे समता होगी ?
उपसा आप बनेगी तू यदि क्षोणी में क्षमता होगी । इत्यादि

ये सत्याग्रही वीर ही आधुनिक काल के राष्ट्रीय वीर हैं और इन्हीं का गान राष्ट्रीय कविता की संपत्ति है ।

(५) अन्य विषय

मानव, प्रकृति और राष्ट्र—इन तीन मुख्य विषयों के अधिनिक दो विषय—रहस्यवादी कविताएँ और नानि भा मन्त्रापूर्ण तथा उल्लेखनाय हैं। रहस्यवाद एक जटिल विषय है और खानागुन. लोग इसे दर्शन का एक अग मान लेते हैं। परन्तु दर्शन और रहस्यवाद में उतना ही अंतर है जितना बुद्धिगम्य विचारों तथा ज्ञान के अनुभवों में है। रहस्यवाद का क्षेत्र अतिम सत्य प्रभवा अनन्त की गोज और फिर उस सत्य का अपने जीवन में अनुभव करने तक ही समित है। आत्मा और परमात्मा के विषय में गभीर मनन और विचार करना दर्शन का विषय है, रहस्यवाद का उससे कोई सन्ध नहीं। रहस्यवाद जीवन में अनेक प्रकार के निवृत्त अनुभवों का फल है।

भारतवर्ष में प्रत्येक दार्शनिक सिद्धांत के साथ ही साथ उससे सवध रखने वाली कुछ रहस्यमयी भावनाओं और विश्वासों का भी प्रचार हुआ। योगदर्शन में विश्वास रखने वाले पुरुष को कुछ इस प्रकार के अनुभव होंगे जैसा कि कबीर का होता है :

गगन गरजि बरसै अमिय चावळ गहिर गँभीर,
चहुँ दिसि दमक दामिनी, भीज दास कबीर ।

और भक्ति में विश्वास रखने वाले उपनिषदों के दर्शन में विश्वास रखने वाले तथा बौद्ध-दर्शन में विश्वास रखने वाले पुरुषों के अनुभव इस से बहुत भिन्न होंगे। एक भक्त को वियोगी हरि के समान अनुभव होंगे ।

आये नैन पाहुने तेरे ।

द्वार खोलि कै प्रेम भौन कां, करि पहुनई सवरे ।

विरह धावरे इन पंथिन को फल इच्छा नहि कोई ।

जाहि देखि उमड़ै रस मागस, एक रूप पट सोई । इत्यादि

और इसी प्रकार अन्य सिद्धांतवादियों के भी भिन्न भिन्न अनुभव होंगे ।

अस्तु, रहस्यवाद आध्यात्मिक अनुभूति की वह अवस्था है जिसमें साधक ईश्वर के अपरोक्ष साक्षात्कार का चरम प्रयत्न करता है। इसमें एक गभीर आध्यात्मिक सूक्ष्म दृष्टि और परिपक्व आत्मानुभूति के द्वारा समस्त ससार में व्याप्त एक ही दिव्य सत्ता के देखने की चेष्टा की जाती है ।

आधुनिक काल में रहस्यवादी कविताएँ प्रायः तीन प्रकार की हैं। प्रथम प्रकार की रहस्यवादी कविताओं में भक्ति-सिद्धांत के आधार पर मानवीय भावनाओं की व्यञ्जना मिलती है। वियोगी हरि और माखनलाल चतुर्वेदी इस प्रकार के रहस्यवादी कवि हैं। चतुर्वेदी अपने 'आराध्यदेव' से कहते हैं :

किन बिगड़ी घड़ियों में झोंका, तुम्हे झोंकना पाप हुआ,
आग लगे घरदान निगोड़ा मुझ पर आकर शाप हुआ,
जॉच हुई नभ से भूमण्डल तक का व्यापक माप हुआ,
कितनी बार समाकर भी छोटा हूँ यह संताप हुआ,
अरे अशेष ! शेष की गोदी तेरा बने बिछौना सा,
आ मेरे आराध्य खिला लूँ, मैं भी तुम्हे खिलाँना सा ।

और वियोगी हरि अपने 'आराध्यदेव' को मूर्ति विसरा नहीं पाते :

कैसे वह मूर्ति विसराऊँ ?
नैन पीठ-मय, पीठ नैनमय किमि दोउन बिलगाऊँ ?
श्याम-रूप-अंजन कोयन तें, क्यों करि धोय बहाऊँ ?
किमि वह उरझीली चित्तवनि, इन अँखियन से सुरमाऊँ ?

× × × ×

वह पद-पदुम पराग पान कै, कत विषयन जगि धाऊँ ?
पिय-अनुराग-नीर-निधि तजि हरि क्यों जग-कूप खनाऊँ ?

'निराला', मुकुटधर पांडेय और मैथिलीशरण गुप्त का रहस्यवाद उपनिषदों के दार्शनिक सिद्धांतों के आधार पर है, जो ईश्वर का सर्वव्यापी होना सिद्ध करता है। अस्तु 'निराला' 'भर देते हो' कविता में ईश्वर को सभी जगह व्याप्त देखते हैं :

भर देते हो
बार-बार प्रिय, करुणा की किरणों से
क्षुब्ध हृदय को पुनर्कित कर देते हो ।
मेरे अन्तर में आते हो देव निरन्तर,
कर जाते हो व्यथा-भार जघु
बार-बार कर-कंज घड़ाकर
अंधकार में मेरा रोदन
सिक्त धरा के अंचल को

करता है क्षण क्षण—

कुसुम-फोलों पर घट खोल शिशिर-कण ;
तुम किरणों से अश्रु पोंछ लेते हो ,
नव प्रभात जीवन में भर देते हो ।

कवि का लुब्ध हृदय आराध्यदेव की कसणा की किशोरों में पुनर्जन्म हो जाता है । इसी प्रकार 'आँखमिचौनी' में मैथिलीशरण गुप्त अपने आराध्य में आँखमिचौनी खेलते हुए अनुभव करते हैं कि उसे पाना तो बहुत ही सरल कार्य है, क्योंकि वह तो सर्वत्र है, उसे कहीं भी पकड़ा जा सकता है । कवि प्रसन्न होकर कह उठता है .

पर जब तुम हो सभी कहीं तब मैं ही क्यों यों भटखूँ ?
चाहूँ जिधर उधर ही अपनी दाढ़ें तुम पर पटखूँ ।

उसी प्रकार 'स्वयमागत' में कवि कहता है :

तेरे घर के द्वार बहुत हैं, किससे हो कर आऊँ मैं ?
सब द्वारों पर भीड़ बड़ी है कैसे भीतर जाऊँ मैं ?

द्वारपाल भय विस्मयते हैं ,

कुछ ही जन जाने पाते हैं ,

शेष सभी धक्के खाते हैं ,

कैसे घुसने पाऊँ मैं ?

कवि अपनी बारी की प्रतीक्षा में है, परन्तु समय बीत गया और उसकी बारी नहीं आई । निराश होकर वह भाग्य को कोसते हुए लुब्ध हृदय से अपनी सूनी कुटिया में लौट आता है, परन्तु कुटिया का द्वार खोलते ही वह आश्चर्य-चकित रह जाता है, क्योंकि उसका आराध्य जिसके दर्शन के लिए वह दिन भर व्याकुल था और जिसको आशा न रहने पर वह लुब्ध हो रहा था, स्वागत के लिए खड़ा हुआ कह रहा है :

अतिथि ! कहो क्या लाऊँ मैं ?

तीसरे प्रकार की रहस्यवादी कविताओं में बौद्ध दर्शन के दुःखवाद की अनुभूति का चित्रण मिलता है जो सूफी कवियों की विरह-भावना से मिलकर एक नया रूप धारण कर लेता है । जयशंकर 'प्रसाद' और रामनाथ 'सुमन' का रहस्यवाद इसी विरह-भावना की अनुभूति से ओतप्रोत है । आत्मा परमात्मा

के 'विरह' में है इसी कारण उसकी वेदना का अंत नहीं। इस दुःख से छुट-कारा पाना बिना उसके मिले असंभव है। कभी तो कवि सोचता है कि उसका आराध्य मान किए हुए है और वह व्याकुल होकर कह उठता है :

प्रियतम ! आओ, अवधि मान की भी होती जाने दो । ['सुमन']

और कभी उसको खोजते-खोजते थक कर निराश हो कह उठता है :

चला जा रहा हूँ पर तेरा अन्त नहीं मिलता प्यारे !

मेरे प्रियतम ! तूही आकर अपना भेद बता जा रे । ['सुमन']

और कभी उसके द्वार तक पहुँच कर द्वार बंद पाकर कहता है :

धूल लगी है, पद कोटों से दिंधा हुआ, है दुःख अपार ।

किसी तरह से भूला भटका आ पहुँचा हूँ तेरे द्वार ॥

दूरी न इतना, धूल धूसरित होगी नहीं तुम्हारा द्वार ।

धो डाले हैं इनको प्रियवर इन ओखों से ओसू डार ॥ इत्यादि

[करना, खोली द्वार—पृष्ठ ७]

इस दुःख-समुद्र से पार कराने वाला केवल वही है, इसीलिए कवि उसी कल्याण-मय की दुहाई देता है :

जीवन-तरी तीर पर ला दे ।

कल्याणमय कल्याण कर मुझ पर छा दो दोब चला दे ।

१९२५ के पहले रहस्यवादी कविताएँ बहुत कम हैं। १९२५ के पश्चात् महादेवी वर्मा ने रहस्यवाद की अच्छी व्यञ्जना की। परन्तु १९२५ तक तो मैथिलीशरण गुप्त, 'निराला', 'प्रसाद', 'सुमन'. पद्मलाल पुत्रालाल बख्शी और बदरीनाथ भट्ट के बिखरे पदों और कविताओं में ही जहाँ तहाँ रहस्यवाद की झलक मिलती है।

रहस्यवादी कविताओं के अतिरिक्त अन्योक्तियाँ, सूक्तियाँ और नीति के छंद भी आधुनिक काव्य में मिलते हैं, परन्तु इनमें उत्कृष्ट कविता का अभाव है। 'अन्योक्ति-तरंगिणी' में ईश्वरीप्रसाद शर्मा ने बीणा, रेल कोकिल, भ्रमर इत्यादि कितनी ही वस्तुओं पर अन्योक्तियाँ लिखीं। श्यामनाथ शर्मा और राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' ने भी कुछ बहुत ही सुंदर अन्योक्तियाँ लिखीं। राय

कृष्णदास के 'भावुक' में कुछ उत्कृष्ट श्रन्योक्तियाँ मिलती हैं। उनमें 'स्नेह-चार' नामक श्रन्योक्ति में फूल माली में प्रार्थना करता है :

मेरी इच्छा पर मत छोड़ो तुम है माताकार मुझे ।

और 'राजहंस' में कवि पूछता है :

हे राजहंस ! यह कौन चाल ?

परन्तु उसका सकेत उस आत्मा की ओर है जो साधारण मोह माया से बंध कर ईश्वर को भूल जाता है ।

रामचरित उपाध्याय ने सूक्तियाँ और नोति के पत्र पर्याप्त मात्रा में लिखे हैं। उनकी 'सूक्ति मुक्तावली' इस प्रकार की कविताओं में भरपूर है, परन्तु अधिकांश उनमें तुकबंदी मात्र है, कवित्व की उनमें गंध भी नहीं है।

कविता का रूप और शैली

भारतीय साहित्य में साधारणतया तीन प्रकार के काव्य-रूपों का प्रचार है—(१) प्रबन्ध-काव्य, जिसके अंतर्गत महाकाव्य और सङ्काव्य को गणना है, (२) गीति-काव्य और (३) मुक्तक-काव्य। हिन्दी में बीरगाथाकाल प्रधान रूप से प्रबन्ध-काव्यों का युग था जिसमें अनेक 'रासो' ग्रंथों की रचना हुई। भक्तिकाल में गीति-काव्यों की प्रधानता रही, यद्यपि हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ प्रबन्ध-काव्य इसी काल की रचना है। रीतिकाल में मुक्तक-काव्य की वाढ़ सी आ गई। इस काल में प्रबन्ध-काव्य और गीति-काव्य भी लिखे गए, परन्तु बहुत कम और वे भी कविता की दृष्टि से महत्त्वपूर्ण नहीं थे। आधुनिक काल में इन तीनों रूपों की कविताएँ पर्याप्त मात्रा में लिखी गई और उनमें अनेक शैलियों का विकास हुआ।

(१) मुक्तक-काव्य

काव्य रूप की दृष्टि से मुक्तक में न तो किसी वस्तु का वर्णन ही होता है न वह गेय ही है। यह जीवन के किसी एक पक्ष का, अथवा किसी एक दृश्य का या प्रकृति के किसी पक्ष-विशेष का चित्र मात्र होता है, पूरे जीवन का चित्र नहीं होता। राजसभाओं और कवि-सम्मेलनों के लिए यह बहुत ही उपयुक्त होता है। रीतिकाल में यह दरबारों के लिए लिखा जाता था, उन्नीसवीं

शताब्दी में कवि-सम्मेलनों और कवि-दरबारों की यह शोभा थी और बीसवीं शताब्दी में मासिक और साप्ताहिक पत्रों में इसके दर्शन होते हैं।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में जब कि खड़ी बोली बहुत ही अशक्त और अपरिपक्व थी, उसमें किसी भी काव्य रूप में किसी भी विषय पर गंभीर कविता हो ही नहीं सकती थी। ऐसी अवस्था में तो किसी साधारण विषय पर दो एक चुभती हुई बातें कह देना ही बहुत था और यही हुआ भी। कवियों ने अधिकांश श्रुतियों पर और अपने आस-पास की प्राकृतिक वस्तुओं पर सीधी-सादी भाषा में सरल मुक्तक रचनाएँ कीं, परंतु उनकी शैली प्रायः वर्णनात्मक थी। परंतु ज्यों ज्यों भाषा सशक्त और परिपक्व होती गई त्यों त्यों विशुद्ध मुक्तकों की रचना उपयुक्त शैलियों में होने लगी। मुक्तकों के लिए सबसे अधिक उपयुक्त शैली विविध अलंकारों का निरूपण ऊहात्मक तथा 'चमत्कारपूर्ण' उक्तियाँ तथा व्यंग्यपूर्ण वक्रोक्तियाँ हैं। पिछली मुक्तक रचनाओं में इन सभी शैलियों के दर्शन होते हैं।

विविध अलंकारों का निरूपण रीति-कवियों का अति प्रिय विषय था। आधुनिक कवियों ने इस शैली में उन्हीं का अनुसरण किया। नाथूराम 'शंकर' इसी शैली में लिखते हैं :

कज्जल के फूट पर दीप-शिखा सोती है
कि श्याम घनमण्डल में दामिनी की धारा है ;
यमिनी के अंक में कलाधर की कोर है
कि राहु के कबन्ध पै कराल केतु तारा है ।
'शंकर' कसौटी पर कंचन की लीक है
कि तेज ने तिमिर के हिय में तीर मारा है ,
काली पाटियों के बीच मोहिनी की भोग है
कि ढाल पर खोदा कामदेव का दुधारा है ।

इसी प्रकार मैथिलीशरण गुप्त 'सुकेशी' में इसी शैली में लिखते हैं :

सीत के समान यदि लोचन दखानिए तो
भृकुटी अवश्य ही तरंग के समान थे ;
किंवा यदि लोचन सरोज से बखाने जाय
भृकुटी बनी तो भृंगराजी छविमान थे ।

भृकुटी और लोचनों में छा सम्पन्धी देखा
 दोनों एक दूसरे के भूषण प्रधान थे,
 बाण के समान यदि लोचन ललाम 'तां
 भृकुटी कमान के समान रूपवान थे ॥

[सर १०१, पृ. १००]

गोपालशरण सिंह, जगन्नाथदास 'रत्नाकर', राय देवोप्रसाद 'पूर्ण', वियोगी हरि, अयोध्यासिंह उपाध्याय और दुलारेलाल भार्गव तथा अन्य कवियों ने इस शैली में सुक्तक रचनाएँ कीं। गोपालशरण सिंह का 'व्रज वर्णन' और 'वह छत्रि' इस ढंग की कविताओं में महत्त्वपूर्ण स्थान रखते हैं। उदाहरण के लिए एक कवित्त लीजिए :

तेजधारियों में हे कृशानु का भी नाम यश
 किन्तु भानु सबसे महान तेजवान है।
 पादुपों में पारिजात, पर्वतों में हिमवान है,
 नदियों में जादूवी मनोज्ञता की खान है ?
 मोर सा मनोहर न कोई गगन रूपवान,
 फूल कौन दूसरा गुलाब के समान है ?
 यद्यपि सभी हैं उपमान इन्हें मान चुके,
 किन्तु उस छवि सा न कोई छविमान है।

[वह छवि - माधुरी १९२५]

'रत्नाकर' के 'उद्धवशतक' में शैली की कुछ सर्वोत्तम रचनाएँ मिलती हैं जो 'देव' और 'पद्माकर' के कवित्तों का समता करती हैं। वियोगी हरि की 'वीर सतसई', दुलारेलाल का 'दोहावली' और 'पूर्ण' के कवित्तों में इस शैली की सुंदर रचनाएँ पर्याप्त मात्रा में मिलती हैं।

सुक्तकों का दूसरी शैली चमत्कारपूर्ण उक्ति और वक्रोक्ति की है। अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' के चौपदे तथा छपदे और गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' के सबैए इसी शैली के अतर्गत आते हैं। 'हरिऔध' का 'आँख का आँसू' इस ढंग की एक सुंदर रचना है। उदाहरण के लिए देखिए :

आँख का आँसू दलकता देखकर

जी तड़प करके हमारा रह गया।

भृकुटी और लोचनों में दग सम्पन्नी रेगा

दोनों एक दूसरे के मृण्मय प्रधान ये ;

वाण के समान यदि लोचन ललाम ! तो

भृकुटी कमान के समान रूपवान ये ॥

[गर-गी, फरगी १००८]

गोपालशरण सिंह, जगन्नाथदास 'रत्नाकर', गय देवाप्रसाद 'पूर्ण', त्रियागी हरि, अयोध्यासिंह उपाध्याय और दुलारेलाल भार्गव तथा अन्य कवियों ने इस शैली में मुक्तक रचनाएँ कीं। गोपालशरण सिंह ने 'व्रज-वर्णन' और 'बद छवि' इस दग की कविताओं में महत्त्वपूर्ण स्थान ग्रहण किए हैं। उदाहरण के लिए एक कवित्त लीजिए :

तेजधारियों में हे कृशानु का भी नाम यश।

किन्तु भानु सबसे महान वज्रवान है।

पादपों में पारिजात, पर्वतों में हिमवान है,

नदियों में जाह्नवी मनोज्ञता की खान है ?

मोर सा मनोहर न कोई गगन रूपवान,

फूल कौन दूसरा गुलाब के समान है ?

यद्यपि सभी हैं उपमान इन्हें मान चुके,

किन्तु उस छवि सा न कोई छविमान है।

[बद छवि - माधुरा १९२५]

'रत्नाकर' के 'उद्धवशतक' में शैली की कुछ सर्वोत्तम रचनाएँ मिलती हैं जो 'देव' और 'पद्माकर' के कवित्तों का समता करती हैं। त्रियागी हरि की 'वीर सतसई', दुलारेलाल का 'दोहावली' और 'पूर्ण' के कवित्तों में इस शैली की सुंदर रचनाएँ पर्याप्त मात्रा में मिलती हैं।

मुक्तकों का दूसरी शैली चमत्कारपूर्ण उक्ति और वक्रोक्ति की है। अयोध्यासिंह उपाध्याय 'हरिऔध' के चौपदे तथा छपदे और गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' के सबैए इसी शैली के अंतर्गत आते हैं। 'हरिऔध' का 'आँख का आँसू' इस दग की एक सुंदर रचना है। उदाहरण के लिए देखिए -

आँख का आँसू दलकता देखकर

जी तड़प करके हमारा रह गया।

क्या गया मोती किसी का है बिखर ?

या हुआ पैदा रतन कोई नया ?

हो गया कैसा निराला यह सितम !

मेद सारा खोज क्यों तुमने दिया ?

यों किसी का हैं नहीं खोते भरम

ओसुओ ! तुमने कहो यह क्या किया ? इत्यादि

इसी प्रकार कवि चौपदे पर चौपदे जमाता जाता है । सभी चौपदे एक दूसरे से स्वतंत्र हैं और सभी में कोई न कोई चमत्कारपूर्ण उक्ति मिलती हैं । लाला भगवानदीन की 'चोदनी' पर उक्तियाँ भी इसी श्रेणी में आती हैं :

खिल रही है आज कैसी भूमितल पर चोदनी ।

खोजती फिरती है किसी आज घर घर चोदनी ?

घनघटा धूँघट उठा सुसकाई है कुछ ऋतु शरद,

मारी मारी फिरती है इस हेतु दर दर चोदनी । इत्यादि

इस शैली की कविताओं पर उर्दू और फारसी कविता का स्पष्ट प्रभाव पड़ा । उर्दू कविता में मुक्तकों का प्राधान्य है और मुक्तकों में अधिकांश ऊहात्मक प्रसंग और चमत्कारपूर्ण उक्तियाँ मिलती हैं । रीतिकाल में रहीम, रसलीन इत्यादि की उक्तियाँ फारसी और उर्दू से मिलती जुलती हैं और आधुनिक काल में उर्दू के प्रभाव से इस प्रकार के मुक्तकों की रचनाएँ पर्याप्त मात्रा में हुईं । 'हरिऔध' और 'दीन' ने जो चमत्कार चौपदों में दिखलाया, गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' और 'कौशलेन्द्र' ने वही कवित्तों और सवैयाँ में भर दिया । उदाहरण के लिए 'सनेही' का एक प्रसिद्ध सवैया लीजिए :

वह बेपरवाह बने तो बने हमको इसकी परवाह का है .

वह प्रीति का तोड़ना जानते हैं दँग जाना हमारा निवाह का है ।

कुछ नाज़ ज़रा पर है उनको तो भरोसा हमें बड़े चाह का है :

उन्हें मान है चन्द्र से आनन पै अभिमान हमें भी तो चाह का है ।

इसी प्रकार 'कौशलेन्द्र' की 'उनसे' शीर्षक कविता में एक उक्ति इस प्रकार है :

कब तक सहनी पड़ेगी निटुराई तब

कब तक छूटना न होगा दुख बाहों से ?

अथ न अधिक कलपाद्यो तरसायो हनै.

हाय ! जलता है नित्य अपनी ही आहां में ।

‘कौशलेन्द्र’ नेक भी न देते ध्यान इस पै कि

प्राण में छिपाया तुमको था जिन चालों में,

एक बार तो हमें निहार लो नजर भर,

चाहे बेध देना फिर तिरछी निगाहों में ।

मुक्तकों की तीसरी शैली सूक्ति और अन्योक्तियों की है। सूक्तियों का आधुनिक हिन्दी काव्य में बहुत अभाव है। संस्कृत में सुमापितों का बहुत प्रचार था। हिन्दी में सुमापित और सूक्तियाँ पर्याप्त मात्रा में मिलती हैं। हिन्दी आधुनिक काल में केवल रामचरित उपाध्याय ने कुछ सूक्तियाँ लिगी हैं। ‘सूक्ति मुक्तावली’ में कुछ अच्छी सूक्तियाँ मिलती हैं। उदाहरण के लिए एक छंद लीजिए :

न्याय परायण जा नर होगा उसकी कमी न होगी द्वार ,

कपटी कुटिल कोटि रिपु उसके हो जावेंगे क्षण में द्वार ।

पाण्डव पोच रहे कौरव सौ, राम एक थे निश्चिन्त लक्ष ,

विजयी वे ही हुए, देस लो, न्याययुक्त था उनका पक्ष ॥ इत्यादि

‘अन्योक्ति-पुष्पावली’, ‘अन्योक्ति तरंगिणी’ इत्यादि पुस्तकों में केवल अन्योक्तियाँ ही मिलती हैं। श्यामनाथ शर्मा ‘द्विजश्याम’ और राय देवीप्रसाद ‘पूर्ण’ ने कुछ बहुत ही सुंदर अन्योक्तियाँ लिखीं। ‘पूर्ण’ की बादल के प्रति अन्योक्ति बहुत ही सुंदर है :

ठहरान न दैहैं सदा नभ में, तुम्हें दैहैं उदाम हवा खन में ,

जब बारि के सुखते धानन में जस लीजिये तासे उद्धारन में ।

यदली ओ घयार तो दैहैं मरार सनै कन रेत पहारन में ,

गुन माहक यार बलाहक जू , लगे नाहक पौन की धातन में ।

मुक्तक-काव्यों में कवित्त, सवैया, दोहा, चौपदे और आर्या प्रचलित छंद हैं। इन छंदों में चौपदों के अतिरिक्त अन्य सभी छंद प्राचीन काल से प्रयुक्त होते रहे हैं। आर्या छंद केवल संस्कृत में ही प्रयुक्त होता था। रामचरित उपाध्याय ने हिन्दी में इसका प्रयोग किया। चौपदे और छपदे पहले-पहल ‘हरिऔध’ ने लिखे ।

(२) प्रबंध-काव्य

प्रबंध-काव्य प्रायः परिवर्तन-काल (Transitional period) में ही अधिक मिलते हैं जब कि प्राचीन शैली का प्रचार क्रमशः घटने लगता है और नवीन शैली का उदय प्रारंभ हो जाता है। यह काल प्रबंध-काव्यों और लोक-गीतों के विकास के लिए अत्यंत उपयुक्त होता है। ग्यारहवीं तथा बारहवीं शताब्दी में जब कि संस्कृत-साहित्य का प्रचार घटता जा रहा था और नवीन हिन्दी साहित्य का प्रारंभ हो रहा था, उस समय 'पृथ्वीराज रासो', 'बीसलदेव रासो' इत्यादि प्रबंध-काव्यों की रचनाएँ हुईं। जब प्राचीन साहित्यिक आदर्शों का कोई मूल्य नहीं रह जाता, जब जनता की रुचि प्राचीन रूढ़ियों और परंपराओं से हट जाती है और नए आदर्शों, नई रूढ़ियों और नई परंपराओं का कोई निश्चित निरूपण नहीं हुआ रहता, ऐसे परिवर्तन-काल में लोग सरल और साधारण प्रबंध-काव्यों की शरण लेते हैं। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में भी ठीक ऐसी ही परिस्थिति थी। तत्कालीन पाठकों को ऐतिहासिक काल-काव्यादर्शों, रूढ़ियों, परंपराओं और भाषा-शैली में कोई आकर्षण न रहा और नए आदर्श, नई रूढ़ियाँ, नई परंपराएँ तथा नवीन भाषा-शैली अभी विकसित भी न हो पाई थी। इस परिवर्तन-काल में विविध प्रबंध-काव्यों की सृष्टि हुई—अनेक दंतकथाएँ, पौराणिक आख्यान और वीरों की कहानियाँ पद्यबद्ध हुईं और उनका जनता में प्रचार भी खूब हुआ।

१६०५ से १६१५ के बीच में मुख्यतः केवल वर्णनात्मक काव्य लिखे गए जिनमें कला की भावना का अभाव था, फिर भी उनमें भाषा का सुधारण, वर्णन का स्वच्छ प्रवाह और छंदों का सौष्ठव स्पष्ट रूप से मिलता है। १६१५ के पश्चात् जब काव्य के नए आदर्शों का विकास हुआ और उसके रूप, भाव और भाषा-शैली में महान् परिवर्तन हुए तब सरल प्रबंध-काव्यों में नवीन कला और शैली का प्रस्फुटन प्रारंभ हो गया।

(क) आख्यानक गीति

प्राचीन काव्य के आदर्शों और भावों की शिथिलता का परिचय सबसे अधिक आख्यानक गीतियों में मिलता है। उनमें काव्य की पूर्व प्रचलित शैली का तनिक भी आभास नहीं मिलता, वरन् उनमें, भावी काव्यादर्शों की पूर्व-छाया-सी मिलती है। वे काव्य के नूतन युग की अभिवृद्धि हैं। उदाहरण-स्वरूप

लाला भगवानदीन का 'वीर-प्रताप' रीतिकालीन काव्य-परंपरा और आदर्श, भाषा और छंद, रूप और शैली से विलकुल विपरीत है, फिर भी उनका साहित्यिक महत्त्व कम नहीं है।

काव्य-रूप की दृष्टि से आख्यानक गीतियाँ प्राचीन महाकाव्यों और रण-काव्यों से नितांत भिन्न हैं। प्रसिद्ध अँगरेजी समालोचक एटसन के मतानुसार आख्यानक गीति एक पद्यबद्ध कहानी है। इसमें युद्ध, वीरता और पराक्रम के कृत्यों का प्राधान्य रहता है और प्रेम, पृष्ठा, कृष्णा इत्यादि जीवन के सरलतम अमिश्र भाव इसे प्रेरणा-शक्ति प्रदान करते हैं। इसकी शैली बहुत ही सरल और स्पष्ट होती है। इसमें वणन-प्रवाद का स्वच्छंद वेग होता है। और इसके पढ़ने से एक प्रकार की शक्ति और उत्साह का संचार होता है। वर्णन-स्थल इसमें कम होते हैं, मनोवैज्ञानिक चित्रण का अभाव होता है, केवल कार्य ही इसका मूल तत्त्व है। इन नियमों के अनुसार लाला भगवानदीन का 'वीर-पंचरत्न', मैथिलीशरण गुप्त का 'रंग में भग', 'विकट-भट' और 'गुस्कुल' तथा सुभद्राकुमारी चौहान की 'झाँसी की रानी' उत्कृष्ट आख्यानक गीति हैं। सियारामशरण गुप्त का 'मौर्य विजय' मूल रूप में एक आख्यानक गीति है, परंतु शैली की दृष्टि से यह खड्गकाव्य के अधिक निकट है।

शैली की दृष्टि से आधुनिक काल में आख्यानक गीतियों का अद्भुत विकास हुआ। 'वीर पंचरत्न' और 'रंग में भग' में साहित्यिक सौष्ठव की कमी है, अलंकार और व्यंजना का अभाव है, परंतु उनमें गति है, अविराम प्रवाह है, और है ओज। 'वीर-प्रताप' में युद्धभूमि का एक ओजपूर्ण वर्णन देखिए :

उस ओर से तोपों की थी धी धी धौं आधार,
इस ओर से थी तीरों की इक तीखी-सी बौझार।
हर ओर यही शोर था बट कर करो हथियार,
आगे बढ़ो, मारो, धरो, झारो नई सलवार।
हाँ देखना, दुश्मन कोई भग जानै न पावै,
और जावै तो आकाश को, फिर आने न पावै। इत्यादि

इसमें साहित्यिकता की नपी-तुली भाषा और अलंकार के दर्शन नहीं होते, परंतु इसके अक्षर अक्षर से ओज उमड़ा पड़ता है। भाषा का प्रवाह ऐसा है मानों तेज बहनेवाला नाला अविरुद्ध गति से चला जा रहा हो। वर्णन की सक्षिप्तता और व्यंजन की समास-शैली कहीं-कहीं बहुत ही सुंदर है।

‘वीर-प्रताप’ में मानसिंह की चढ़ाई का एक बहुत ही सुंदर और संक्षिप्त वर्णन देखिए !

जब मान ने घाटी पै दिया युद्ध का डंका,
थरानी हवा, फैल गया शोर अतंका,
मुँह ढॉप लिया भानु ने कुल-नाश की शंका,
लहराये धराधर भी सुने वीरों की हंका,
मैदान में हर ओर सुसलमान पटे थे,
इस तंग सी घाटी ही में परताप डटे थे ।

यह सरलता और सक्षिप्तता ही इन आख्यानक गीतियों का सौन्दर्य है । ‘रंग में भंग’ में भाषा अधिक साहित्यिक और सुथरी है, परंतु उसमें भी ‘वीर-प्रताप’ की सी सरलता, संक्षिप्तता और स्वच्छंद प्रवाह है । परंतु क्रमशः आख्यानक गीतियों में साहित्यिक भाषा का प्रयोग होने लगा और गीतिमत्ता का वांछित प्रभाव प्रदर्शित करने के लिए अनेक साहित्यिक उपायों का प्रयोग किया गया । अस्तु, ‘गुरुकुल’ में मैथिलीशरण गुप्त ने ‘पुनरुक्ति’ का प्रयोग किया :

तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, गुरु पदवी के पात्र समर्थ,
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, गुरु पदवी थी जिनके अर्थ ।
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, पंचामृत सर के अरविन्द,
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, जिनसे जन्मे गुरु गोविन्द ।
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, भारत की माई के लाल,
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, जिनका कुछ न कर सका काल ।
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, मर कर जिला गये जो जाति,
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, जिनके अमर नाम की ख्याति ।
तेग बहादुर, हौं वे ही थे, हुए धर्म पर जो बलिदान,
तेग बहादुर, हौं, वे ही थे, जिन पर है हमको अभिमान । इत्यादि

इसमें कवि ने ‘तेग बहादुर, हौं, वे ही थे’ का दस बार प्रयोग किया और इस उपाय से जो प्रभाव पाठकों पर इन पंक्तियों द्वारा पड़ता है वह सौ पंक्तियों द्वारा भी संभव न था । सुभद्रकुमारो चौहान की ‘भाँसी की रानी’ में यही प्रभाव एक पद अथवा चरण की पुनरावृत्ति से प्राप्त होता है । उदाहरण के लिए एक छंद देखिए :

हुई धीरता की धैर्य के साथ सगाई मोसी में,
 ब्याह हुआ रानी धन आई लक्ष्मीपारं मोसी में,
 राजमहल में धजी घघाई सुशिर्यो दार्डं मोसी में,
 सुभट घुन्देलों की विरहावलि सी वह आई मोसी में

चित्रा ने अर्जुन को पाया, शिव ने मिली भावनी थी ।
 घुन्हेले हरयोलों के मुख हमने मुनी कहानी थी ।
 खूब लबी मर्दानी वह तो मोसी वाली रानी थी ॥

यहाँ भाषा साहित्यिक और सुथरी है, स्थान स्थान पर अलंकार और गुण भी मिलते हैं और साथ ही पुनरावृत्ति से गीतिमत्ता भी यथार्थ मात्रा में मिलती है ।

गीतिमत्ता के अतिरिक्त आख्यानक गीतियों में नाटकीय तत्त्व का भी आरोप किया गया । अस्तु, 'विकट भट' में मैथिलीशरण गुप्त एक सुंदर नाटकीय दंग से कथा का प्रारंभ करते हैं :

ओठों से छटा के रित्त स्वर्ण-सुरा पात्र को
 सहसा विजयसिंह राजा जोधपुर के
 पोकरण वाले सरदार देवीसिंह से
 झ्रास दरबार में यों बोले, "देवीसिंह जी !
 कोई यदि रूठ जाय मुझसे तो क्या करे ?

और इसी प्रकार 'शक्ति' में कवि एक बहुत ही सुंदर नाटकीय प्रसंग की सृष्टि करता है । महिषासुर के अत्याचारों से दुःखित और व्याकुल देवगण विष्णु भगवान् के पास जाकर अपना कष्ट सुनाते हैं और उनसे सहायता की प्रार्थना करते हैं । विष्णु भगवान् आवेश में आकर कहते हैं :

'जियो अर्थ के अर्थ, धर्म के अर्थ, काम के अर्थ,
 जियो मुक्ति के अर्थ और निज अमर नाम के अर्थ ।
 संघ-शक्ति ही कलि दैत्यों का मेटेगी आतंक—
 इतना कहते कहते हरि की हुई मृकुटि कुछ बंक ।
 कृपा है कि यह कोप ? फाला यों जब तक हुआ सशंक,
 निकला तब तक उनके तनु से तेज एक अकलंक ।

ब्रह्म, रुद्र इत्यादि सुरों के तनु से भी तत्काल,
निकले ज्योतिःपुंज और सब मिले उसी में हाल ॥ इत्यादि

और इस प्रकार शक्ति का जन्म होता है। कवि ने शक्ति के जन्म का वर्णन बड़े नाटकीय ढंग से किया और इससे काव्य की सौन्दर्य-वृद्धि हुई।

गीतिमत्ता और नाटकीय-तत्त्व के अतिरिक्त आख्यानक गीतिकारों ने सुंदर वर्णन भी अपने काव्य में भरे। ये वर्णन पहले की भाँति संक्षिप्त न थे, वरन् पर्याप्त रूप में विशद और प्रभावशाली थे। परंतु इतना होने पर भी आख्यानक गीतियों की महत्ता और सौंदर्य, उनके भाव और भाषा की सरलता और ओजस्विता तथा लय की सहज और अबाध गति में ही निहित हैं। 'भाँसी की रानी' में आधुनिक आख्यानक गीतियों का सुंदरतम सुचारु रूप मिलता है। उदाहरण-स्वरूप एक छंद लीजिए :

कुटियों में थी विपन्न वेदना महलों में आहत अपमान,
वीर सैनिकों के मन में था अपने पुरखों का अभिमान,
नाना धुंधूपत पेशवा जुटा रहा था सब सामान,
बहिन छबीली ने रणचंडी का कर दिया प्रकट आह्वान,

हुआ यज्ञ प्रारम्भ, उन्हें तो सोई ज्योति जगानी थी।
खुन्देले हरदोलों के मुख हमने सुनी कहानी थी।
खूब बढ़ी मर्दानी वह तो भोसी वाली रानी थी ॥

अस्तु, आख्यानक गीतियों में काव्य का रूप तो वही प्राचीन रहा, किन्तु शैली की दृष्टि से बीस वर्ष के भीतर ही उनमें अपूर्व विकास हुआ। गीतिमत्ता,

* यह दुर्गा-सप्तशती के दूसरे अध्याय के ९ से लेकर ११ श्लोकों तक का भाव लेकर लिखा हुआ जान पड़ता है। दुर्गा-सप्तशती के श्लोक निम्नांकित हैं :

इत्वं निशम्य देवानां वचांसि मधुसूदनः।
चकार वीर्यं शम्भुश्च ब्रह्मकुटिलाननां ॥
ततोऽपि कोपपूर्णस्य चक्रियो बधनात्ततः।
निश्चक्राम महत्तेजो बलवत् शक्रस्य च ॥
अन्येषां चैव देवानां शक्रादीनां शरीरतः।
निर्गतं तु महत्तेजस्तैस्तैः समगच्छत् ॥

नाटकीय तत्त्व और काव्य के गुणों तथा अलंकारों का सफल आरोप होने पर भी उनकी ओजस्विता और सरलता, उनका अबाध गति और स्वाभाविकता ज्यों की त्यों बनी रहें।

(ख) काव्य

आख्यानक गीतियों के अनिरिक्त आधुनिक काल में महाकाव्य और खड्गकाव्य भी लिखे गए। काव्यों में कथानुसार आख्यानक गीतियों के समान कहानी की भाँति आगे नहीं बढ़ता और 'दियों की बातें दिये रहिये, अब आगे के सुनो हवाल' कह कर ही आगे की बातें नहीं बताई जाती, वरन् प्रत्येक नई बात नए अध्याय में, स्थान, काल और वातावरण की पृष्ठभूमि में सज्जित होकर आता है। अस्तु, काव्यों का कथानक फटा छँटा और सुसज्जित होता है, उसमें प्रेम, युद्ध और प्रकृति के सुंदर वर्णन होते हैं और विविध मिश्र और अभिश्र रसों और भावों का निरूपण होता है। भाषा शुद्ध और साहित्यिक होता है। इसमें नायक नायिका और उपनायक होते हैं और कवि उनके चरित्र चित्रण का प्रयत्न करता है। सारांश यह कि काव्य, आख्यानक गीतियों से बहुत भिन्न होते हैं।

आधुनिक काल में काव्यों का प्रारंभ 'जयद्रथ-वध' से होता है। उस समय काव्य अनेक अध्यायों में विभाजित पद्यबद्ध इतिवृत्तात्मक प्रबंध मान हुआ करते थे। प्रत्येक अध्याय का प्रारंभ प्रायः प्रकृति वर्णन से हुआ करता था। इस काल के तीन प्रमुख काव्य मैथिलीशरण गुप्त का 'जयद्रथ वध', अयोध्यासिंह उपाध्याय का 'प्रिय-प्रवास' और मियारामशरण गुप्त का 'मौर्य-विजय' है। कवित्व की मात्रा पर्याप्त न होते हुए भी उनका प्रचार बहुत अधिक हुआ। सच तो यह है कि काव्य में यदि भाषा शुद्ध, सरल और साहित्यिक हो, उसका प्रवाह अबाध और समुचित लययुक्त हो, छंद शुद्ध और गतिपूर्ण हों, तो पाठकों को अन्य काव्य-गुणों की अपेक्षा नहीं होती। 'जयद्रथ-वध' में मैथिलीशरण गुप्त ने परंपरागत प्रचलित काव्य-रूप में अपनी मौलिक प्रतिभा का सम्मिश्रण कर एक अपूर्व काव्य की रचना की। उन्होंने 'रामचरित-मानस' में प्रयुक्त हरि-गीतिका छंद को सरल, साहित्यिक और ओजपूर्ण खड़ी बोली में सफलतापूर्वक ढाल दिया। कथानक के लिए उन्होंने महाभारत का एक बहुत ही प्रसिद्ध और महत्त्वपूर्ण प्रसंग लिया। फिर युद्धभूमि का चित्रमय चित्रण, करुणा रस का अबाध प्रवाह और भक्ति-भावना की सुंदर व्यंजना ने पाठकों का हृदय मोह

लिया और पंद्रह वर्ष के भीतर ही इसके चौदह संस्करण प्रकाशित हुए। परंतु इसका सबसे महत्त्वपूर्ण अंग इसकी भाषा थी जो साहित्यिक होती हुई भी अद्भुत गतिपूर्ण और लय-संयुक्त थी। उदाहरण-स्वरूप एक छंद लीजिए :

रहते हुए तुम सा सहायक प्रण हुआ पूरा नहीं !
इससे मुझे है जान पड़ता भाग्य-बल ही सब कहीं ।
जलकर अनल में दूसरा प्रण पाजता हूँ मैं अभी,
अच्युत ! युधिष्ठिर आदि का अब भर है तुम पर सभी ॥

दूसरी ओर, 'प्रिय-प्रवास' में अयोध्यासिंह उपाध्याय ने एक ऐसा कथानक लिया जो बहुत प्रचलित और प्रसिद्ध होते हुए भी नया था, और ऐसी भाषा का प्रयोग किया जो साहित्यिक होते हुए भी संस्कृत-गर्भित और कठिन थी। उन्होंने संस्कृत के वर्णिक छंदों को बड़ी सफलता से हिन्दी में उतारा; प्रकृति-वर्णन भी उन्होंने बहुत विशद, विस्तृत और प्रचुर मात्रा में प्रस्तुत किए; परंतु जनता में इसका प्रचार नहीं हो सका। इसका कारण यह था कि इसमें गति और समुचित काव्य-रूप का अभाव था। सियारामशरण गुप्त के 'मौर्य-विजय' में समुचित काव्य रूप मिलता है और इसी कारण इसका प्रचार भी 'प्रिय-प्रवास' से कुछ अधिक हुआ, परंतु उसमें प्रयुक्त छप्पय छंद में अबाध गति का एकांत अभाव है। यदि कवि ने कोई दूसरा गतिपूर्ण छंद चुना होता तो शायद 'मौर्य-विजय' भी 'जयद्रथ-वध' जैसा ही प्रचार पा सकता था।

जयशंकर प्रसाद, रामनरेश त्रिपाठी, सुमित्रानंदन पंत और स्वयं मैथिली-शरण गुप्त के पिछले काव्य में कुछ बातों में विकास के चिह्न मिलते हैं। 'पथिक' का प्रकृति-वर्णन 'जयद्रथ वध' और 'प्रिय-प्रवास' के प्रकृति-वर्णन से कहीं श्रेष्ठ था, 'अग्नि' की भाषा कहीं अधिक साहित्यिक और व्यजनात्मक थी; 'प्रेम-पथिक' में अबाध गति और अद्भुत प्रवाह है और 'पंचवटी' में चरित्र-चित्रण का अपूर्व सौन्दर्य मिलता है; फिर भी इनमें से किसी का भी उतना प्रचार नहीं हुआ जितना 'जयद्रथ-वध' का हुआ। इससे यह निस्संदेह प्रमाणित हो जाता है कि प्रबन्ध-काव्यों की सफलता उनके वर्णन, भाषा और चरित्र-चित्रण पर नहीं, बल्कि उनकी गति और समुचित काव्य-रूप (Flow and Form) पर निर्भर करता है।

काव्यों की शैली में प्रथम विकास उनके कथानक और चरित्र-चित्रण दोनों में नाटकीय-तत्त्व के सम्मिश्रण से हुआ। पहले काव्यों में कवि स्वयं सारी

गैवाल्लिनि ! जाओ मिलो तुम सिन्धु मे,
 अनिल ! आलिङ्गन करो तुम गगन को,
 चंद्रिके ! चूमो तरंगों के अधर,
 उडुगाणा ! गाओ पवन-गीणा यज्ञा ;
 पर हृदय ! सघ मोति नू बगाल है,
 उठ किसी निर्जन विपिन में बैठकर,
 अश्रुओं की याद में अपनी यिकी
 भग्न-भावी को दुया दे ओग सी ।

[प्रथि, ५०—२१]

परंतु कथा-वैचित्र्य, नाटकीय चरित्र-चित्रण, गीतिमत्ता और अध्यांतरिकता के प्रयोग से काव्य के सौन्दर्य की जितनी वृद्धि हुई, उतनी ही उसके महत्त्व और प्रचार में कमी भी हुई । 'जयद्रथ-वध' के प्रबंध कौशल में जिस सरलता और स्वाभाविकता के दर्शन होते हैं वे इन पिछले काव्यों में तनित भी नहीं मिलते । कला की दृष्टि से 'पंचवटी' एक सुंदर काव्य है, उसमें नाटकीय प्रसंग और दृश्य तथा सुंदर और शक्तिशाली चरित्र-चित्रण मिलते हैं, परंतु इसमें सरलता और गाम्भीर्य, ओज और प्रभावशालिता का बहुत अभाव है । सच बात तो यह है कि प्रबंध-काव्य में सचेतन कला, नाटकीय और गीतिपूर्ण सौन्दर्य, सरल स्वाभाविक और गंभीर प्रबंध-कौशल का अभाव पूर्ण नहीं कर सकते ।

(३) गीति-काव्य

काव्य का तीसरा रूप गीति है और आधुनिक काल में इसका महत्त्व सबसे अधिक है । हिन्दी साहित्य का भक्तिकाल भी प्रधानतया गीति-काव्य का युग था, परंतु भक्ति और आधुनिक काल के गीति-रूपों में बहुत अंतर है । जयदेव के 'गीत-गोविन्द', और विद्यापति की 'पदावली' के साँचे में ढले हुए पदों ने हिन्दू जनता के हृदय में विशेष स्थान प्राप्त कर लिया था । सूरदास और कृष्ण-काव्य के अन्य कवियों में पदों में गीतिमत्ता केवल उनके गेय होने तक ही सीमित थी, उनमें कवि के व्यक्तिगत और अध्यांतरिक भावनाओं का उद्रेक न था, वरन् उनके मूल में राधा-कृष्ण के प्रेम की एक अतर्धारा मिलती है । मीरों के कुछ पदों में व्यक्तिगत और अध्यांतरिक

भावनाओं का उद्रेक अवश्य मिलता है, परन्तु अधिकांश उनमें भी वही अतर्धारा प्रवाहित होती है। दो सौ वर्षों के बाद आधुनिक युग में जब फिर गीति-काव्यों का प्राधान्य हुआ तो इनमें उस अतर्धारा का लोप हो चला था और इनके मूल में एक दूसरी ही भावना प्रतिष्ठित हो गई थी।

(क) आधुनिक गीति-काव्य का इतिहास

काव्य-रूप की दृष्टि से आधुनिक गीति-काव्य का प्रारम्भ संभवतः गाँवों में प्रचलित लोक-गीतों से होता है। सयुक्त-प्रात के पश्चिमी प्रांतों में लावनी का बहुत प्रचार है और साधारणतः लवनीवाजों के दो अखाड़ों में बढ़ाबढ़ी चला करती है। इसी प्रकार कजली, त्रिरहा, इत्यादि अन्य लोक-गीत देश के भिन्न भिन्न भागों में प्रचलित हैं। आधुनिक गीति-काव्य के रूप पर इन लोक-गीतों का बहुत प्रभाव पड़ा है, विशेषकर लावनी का। लावनी में पांच पंक्तियों के पश्चात् एक चरण की पुनरावृत्ति हुआ करती है। उदाहरण-स्वरूप देखिए :

वह सभा-चतुर जो बिगड़े काम सुधारे,
जब तलक धनै तब तलक न हिम्मत हारै। (टेक)
जो राजा को और रैयत को दुख होवै,
वह मंत्र बिचारै दोनों को सुख होवै,
मंत्री वह है जिसमें यह पौरुख होवै,
सब अंग पलै जब मुखिया मुख ज्यों होवै।
सिद्धांत में साधै, विवेक मंत्र बिचारै,
जब तलक धनै तब तलक न हिम्मत हारै।

लावनी की भाँति कजली, दादरा इत्यादि अन्य लोक-गीतों में भी एक पंक्ति की पुनरावृत्ति होती है। यही पुनरावृत्ति (Improvisation) आधुनिक गीति-काव्य की प्रथम सोढ़ी है। 'शंकर' ने अपने 'पंच-पुकार' में इसी पुनरावृत्ति का प्रयोग किया :

किसी से कभी न हाँगा ! (टेक)
उर्दू की येनुक ह्जारत बिख दूँ क़ाबिल-नीद,
'बीनी छुद घुरीद' को पद के 'येटी देय जदीद',
छुनीदा नम्र गुज़ारूगा,
किसी से कभी न हाँगा। [सरस्वती, नई—१९०८]

मैथिलीशरण गुप्त ने अपने 'कुफवि-कीर्तन' (सरस्वती, अक्टूबर १९०९) में इसी काव्य-रूप का अनुकरण किया। यह रूप आधुनिक काल में पहले पदल जालमुकुट गुप्त की कविता में १८९५ में ही मिल जाता है। लाला भगवानदीन की 'मसान' कविता में इसी रूप के दर्शन होते हैं जिसमें कि छंद तो छंद है और अत्यानुप्रास-क्रम लावनी का [अ अ अ अ, च, च (टेक)] है। मैथिलीशरण गुप्त ने इसी रूप के आधार पर 'स्वर्ग-सहोदर' तथा 'स्वर्ग-सगीत' इत्यादि गीत लिखे जिनमें छंद तो छोटक, पंचचामर इत्यादि हैं, परंतु अत्यानुप्रास-क्रम सब का लावनी जैसा ही है। पुनरावृत्ति का दूसरा स्वरूप मजन द्विवेदी की 'चमेली' नामक कविता में मिलता है :

सुंदरता की रूपराशि तू, दयालुता की छान चमेली,
तुमसी कन्यायें भारत को, कब देगा भगवान चमेली।
चहक रहे खग छंद चनों में, अब न रही है रात चमेली,
अमल कमल विकसित होते हैं, देखो हुआ प्रभात चमेली। इत्यादि

इसमें अंतिम शब्द की पुनरावृत्ति होती है। यह पुनरावृत्ति उर्दू के गज़ल के ढंग से बहुत मिलनी जुलती है। रामचरित उपाध्याय ने अपने 'कन्हैया', 'नौकरशाही' इत्यादि गीतियों में इसी पुनरावृत्ति का अनुकरण किया। सत्याग्रह-संग्राम के दिनों में इस ढंग की अनेक कविताएँ लिखी गईं जिनमें सबसे प्रसिद्ध और लोक-प्रचलित 'फिरगिया' और 'वकिलवा' ये।

गीति-काव्य के विकास की दूसरी सीढ़ी, उसमें किसी भावना का आरोप करना था। अस्तु, माधव शुक्ल लिखते हैं :

निकल पड़ो अब घनकर सैनिक, भय न करो अब प्राणों का,
धिन स्वराज्य के नहीं हटेंगे, क़ौल रहे मरदानों का।
अधे होकर पुलिस चलाये हंडे कुछ परवाह नहीं,
घर का माल लूट ले जावे निकले मुँह से आह नहीं,
जेल्द-यातना हो निर्दय दल करे गोलीयों की चौछार,
ईश्वर का सुमिरन कर वीरो ! सहते जाओ अत्याचार।
घनी देश-रिपु, दास नपुंसक जखें दृश्य खजिदानों का,
धिन स्वराज्य के नहीं हटेंगे क़ौल रहे मरदानों का। इत्यादि

ज्यों ज्यों इन कविताओं में उच्च और व्यापक भावनाओं का प्रयोग होने लगा,

और उन भावनाओं के एकीकरण की ओर कवियों का ध्यान जाने लगा, त्यों त्यों उनमें गभीरता और शक्ति की भी वृद्धि हुई ।

गीति-काव्य के विकास की तीसरी और अन्तिम सीढ़ी उसमें कला का पूर्ण विकास है । सचेतन कला और नाद तथा लय लाने के प्रयास से गीतियों का पूर्ण विकास हुआ । इस सचेतन कला के दो अंग हैं—पदों में संगीत और चित्र-कल्पना ।

काव्य में संगीत छंदों की लय से एक भिन्न वस्तु होती है और गवैयाँ के गीतों से भी इसमें अंतर विशेष है । यह संगीत लय और गीत का सुंदर सामंजस्य है । उदाहरण के लिए “निराला” का ‘बादल-राग’ सुनिए :

झूम-झूम मृदु गरज-गरज घन घोर !
राग-अमर ! अम्बर में भर निज रोर !
झर झरझर निर्झर - गिरि - सर में,
घर, मरु, तरु - मर्मर, सागर में,
सरित - तड़ित - गति - चकित पवन में,
मन में, विजन - गहन - कानन में,
आनन - आनन में, रव - घोर - कठोर—
राग-अमर ! अम्बर में भर निज रोर !

[परिमल, ५४—१७५]

इस कविता का संगीत कवि का अपना संगीत है । इसमें संगीत-शास्त्र से वर्णित किसी राग को ध्वनि नहीं और न छंद के क्रम और गति से ही यह उत्पन्न है । कवि ने अपनी प्रतिभा की सहायता से ऐसे ऐसे शब्द चुने और उन शब्दों को इस प्रकार क्रमबद्ध किया कि उनसे इस प्रकार का संगीत-विशेष उत्पन्न हुआ । कभी कभी कवि इस प्रकार के शब्द चुनता है और उनको इस प्रकार क्रमबद्ध करता है कि पदों का अर्थ शब्दों के नाद से ही प्रतिध्वनित हो जाता है । उदाहरण के लिए सुमित्रानंदन पंत का एक छंद लीजिए :

जगत की शठ - कातर - चीत्कार
वेधती बधिर ! तुम्हारे कान !
अधु - ओतों की अगणित - धार
सींचती टर पापण्य !

अरे क्षण क्षण सौ सौ निःश्वास
छा रहे जगती का आकाश ।
चतुर्विक् घहर घहर आक्रान्ति,
ग्रस्त करती सुख शान्ति ।

[पल्लव, परिवर्तन, १४—१००-१०३]

इस कविता में 'जगत की शत-कातर-चीत्कार' के शब्द-नाट से ऐसी ध्वनि उत्पन्न होती है मानों कोई दुःख से कातर चीत्कार कर रहा हो । इसी प्रकार 'अरे क्षण क्षण सौ सौ निःश्वास' में आह की प्रतिध्वनि और चतुर्विक् घहर घहर आक्रान्ति' में क्रांति की ध्वनि उत्पन्न होती है । सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' की 'जुहरी की कली' में कहीं कहीं शब्दों का चयन इतना सुंदर है कि देखते ही बनता है । जब कवि को 'पवन' की तीव्र गति का प्रदर्शन कराना होता है तो वह सभी ह्रस्व वर्णों का प्रयोग करता है, जैसे :

फिर क्या ! पवन

उपवन-सर-सरित-गहन-गिरि-कानन

कुंज ढला-पुंजों को पार कर

पहुँचा—

दूसरे चरण में ऐसा जान पड़ता है कि हवा वे-रोक-टोक अपनी गति में बंदी जा रही है, परंतु तीसरे चरण में उसे लता-कुंजों में उलझकर धीरे-धीरे चलना पड़ा रहा है और इसी कारण चरण की गति मंद करने के लिए कवि ने दीर्घ और ह्रस्व-सयुक्त मिश्र वर्णों का प्रयोग किया ।

इस शब्दों के संगीत की कला के अतिरिक्त चित्र-कल्पना भी आधुनिक कला की विशेषता है । सच तो यह है कि भावों का चित्र-कल्पना द्वारा प्रदर्शन ही कला का सबसे अधिक महत्वपूर्ण अंग है । कविता प्रारंभ करने के पहिले भारतीय कविगण प्रायः सरस्वती की वदना किया करते हैं । सिया-रामशरण गुप्त ने भी सरस्वती की वदना की है और यह वदना एक बहुत ही सुंदर चित्र के रूप में है । 'जहाँ है अक्षय-स्वर-भंकार' में कवि कल्पना करता है कि वह माँ भारती के मंदिर में जा रहा है । पहले वह भारती के मंदिर का चित्र खींचता है :

जहाँ है अक्षय-स्वर-भंकार,

प्रमद-चिर-चंचल पारावार । इत्यादि

कवि आकर्षित होकर मंदिर की ओर जाता है। परंतु बेचारे कवि के पास माँ को उपहार-स्वरूप अर्पण करने के लिए कुछ भी नहीं है। द्वारपाल उसे भीतर जाने से रोकता है। कवि चिन्तामग्न हो जाता है। वह सोचता है कि जिस मंदिर में बड़े बड़े कवि अपना अमूल्य उपहार अर्पण करने आते हैं वहाँ वह खाली हाथ कैसे जावे। अचानक उसे ध्यान आता है कि उसके पास भी अर्पण करने के लिए उपहार की कमी नहीं है :

आँसुओं का यह प्रचुर प्रवाह,
हृदय का ऐसा दाहक दाह;
सर्म का इतना गहरा घाव
साधनों का यह वृहदाभाव,
वेदना का यह चिर चीत्कार,
चेत उठता जो बारंबार,
गूँथ इन सबको एकाकार,
बनाकर इन सब का उपहार;
रहेगा क्या फिर भी मैं दीन,
अकिंचन और उपेक्षित हीन ? इत्यादि

परंतु फिर प्रश्न उठता है कि यह उपहार देवी के किसी काम का भी है या नहीं। कवि पुनः विचार करता है और अंत में उसे इसकी उपयोगिता ध्यान में आती है :

और जब मो को होगी शान्ति,
निरंतर वीणा - वादन - आंति,
उच्छ्वसित यह प्रमोद अभिराम,
कभी जब लेगा कुछ विश्राम,
उँगुलियों होंगी विरताद्योत,
मिलेगा तब तो मुझे सुयोग । इत्यादि

अस्तु, वह द्वारपाल से भीतर जाने की प्रार्थना करता है और उसे आज्ञा मिल भी जाती है, क्योंकि किसी को आवाज आती है कि तुम उपहार-विहीन नहीं हो। इसी कवि ने लगभग यही वदना कुछ वर्ष पहले निम्नांकित छंद में लिखी थी :

करो नाथ स्वीकार आज हम त्वय कुसुम को,
 करें और क्या भेंट राजराजेश्वर तुमको ?
 सौरभ की है कमी कहीं, पर उसको लाजें ?
 सुन्दरता है नहीं, कहीं मे वह भी लाजें ? इत्यादि

इन दोनों कविताओं का अंतर काव्य की चित्र कल्पना को स्पष्ट कर देता है। पहली कविता में कवि अपनी सभी बातें चित्रों के रूप में उपस्थित करता है जिससे पाठकों के मस्तिष्क में एक चित्र सा पिन जाता है, परन्तु पिछली कविता में कोई चित्र-कल्पना नहीं, केवल साधारण वर्णन मात्र है और इसी कारण इसका कोई चित्र सम्मुख नहीं आता। इसलिए पहली कविता अधिक प्रभाव-शालिनी और कला को दृष्टि से संपूर्ण है।

इस चित्र-कल्पना-शैली के कारण कवियों का कल्पना को एक निश्चित क्षेत्र मिल गया है। कविता में चित्र-चित्रण आधुनिक युग का नया आविष्कार नहीं है। रीतिकाल का नखशिख-वर्णन मूलतः चित्र-चित्रण का ही एक प्रयास था। जब मतिराम श्रीकृष्ण का नखशिख वर्णन करते हैं :

गुच्छनि को अवतंस लसै सिखि पद्मनि अञ्जु किरीट बनायो,
 पल्लव लाल समेत छरी, कर पल्लव में मतिराम सुहायो।
 गुञ्जनि को उर मंजुल हार निकुंजन ते कदि बाहिर आयो,
 आज को रूप लखे प्रजराज कां, आज ही शौखिन को सुख पायो।

तब वे चित्र-चित्रण का ही प्रयत्न करते हैं और कुछ हद तक सफल भी हुए हैं। परन्तु इस प्रकार का चित्र-चित्रण कविता का ही एक अंग है। काव्य के उपादानों में साधारण दो प्रकार की वस्तुएँ होती हैं। पहली प्रकार की वस्तुएँ वे हैं जिनका कोई निश्चित रूप होता है, जैसे घर, पेड़, मनुष्य इत्यादि, और दूसरी प्रकार की वे हैं जिनका कोई निश्चित रूप नहीं होता, जैसे सध्या, प्रभात बादल इत्यादि। इनके अतिरिक्त कुछ ऐसे असाधारण उपादान भी हैं जिनका कोई रूप नहीं होता, जैसे शोक, स्मृति और हर्ष इत्यादि। प्राचीन कवि केवल उन उपादानों का चित्र-चित्रण किया करते थे जिनका निश्चित रूप हुआ करता था। अन्य उपादानों का वे केवल वर्णन मात्र कर देते थे चित्र अंकित नहीं करते थे। आधुनिक छायावादो कवि निश्चित रूपवाले उपादानों का बहिष्कार सा करने लगे हैं और अनिश्चित रूपवाले तथा जिनका कोई रूप ही नहीं है, ऐसे उपादानों का ही चित्र अंकित करते हैं। अस्तु, आधुनिक

कवि अपने आस पास की प्रकृति का वर्णन नहीं करते—वे नीम के वृक्ष, गेंदे के फूल और गौरियों तथा कौवों का चित्र अंकित नहीं करते—वरन् प्रकृति के निर्जन रूप—ऊषा और निर्भर, केतकी और कुररी—का चित्र अंकित करते हैं ।

परन्तु सबसे महत्वपूर्ण चित्रण उन भाववाचक सज्ञाओं का है जिनका कोई रूप नहीं होता, जैसे स्मृति, शोक इत्यादि । यहाँ कवि अपनी कल्पना का सहारा लेकर इन भावों को एक रूप प्रदान करता है और उनका नामकरण भी करता है । इसमें 'मानवीकरण' (Personification) अलंकार का विशेष प्रयोग होता है और कल्पना का आधार लिया जाता है । जयशंकर प्रसाद की 'आह' एक चित्र देखिए :

निकल मत बाहर दुर्धन आह !
 जगेगा तुम्हे हँसी का शीत ;
 शरद नीरद माझा के धीच,
 तड़प ले घपझा-सी भयभीत । इत्यादि

यहाँ 'आह' का मानवीकरण कर उसे एक वृद्ध दुर्बल मनुष्य के रूप में प्रस्तुत किया गया है जिसे शीत बहुत जल्दी लग जाती है । ऐसे चित्रों में ध्वनि-व्यंजना का भी महत्वपूर्ण प्रयोग होता है ।

आधुनिक गीति-काव्य के विकास को ये तीन सीढ़ियाँ हैं । परन्तु इससे यह न समझ लेना चाहिए कि प्राचीन दंग के गीति-काव्य इस काल में लिखे ही नहीं गए । इसके विपरीत प्राचीन गीति-काव्य के पद तथा लोक-गीत के कजली, दादरा, लावनी इत्यादि भी पर्याप्त मात्रा में लिखे गए । सत्यनारायण कविराज, वियोगी हरि और बदरीनाथ भट्ट के पद बहुत सुंदर और प्रसिद्ध हैं । श्रीधर पाठक ने कितने ही प्राचीन दंग के स्तोत्र लिखे । इनके अतिरिक्त कजली, उमरी, दादरा, होली और गजल इत्यादि भी लिखे गए । माधव शुक्ल-रचित 'भारत-गीताजलि' में इस प्रकार के गीति-काव्य मिलते हैं, जैसे :

कजली—काली छाय रही घँघियारी, घर में आन घुसे हैं खोर ॥
 बरसैं मेंह, दामिनी दमकै, चढ़ी घटा बनघोर,
 बरसत हाथ हमारी संपति नासत सरै बटोर । इत्यादि
 दादरा— भोलेपन से तुम्हारा गुझारा नहीं । इत्यादि

करो नाय स्वीकार आज इस हृदय कुमुम को,
 करे और क्या भेंट राजराजेश्वर तुमको ?
 सौरभ की है कमी कहीं, पर उसको लावें ?
 सुन्दरता है नहीं, कहीं से वह भी लावें ? इत्यादि

इन दोनों कविताओं का अंतर काव्य की चित्र कल्पना को स्पष्ट कर देता है। पहली कविता में कवि अपनी सभी बातें चित्रों के रूप में उपस्थित करता है जिससे पाठकों के मस्तिष्क में एक चित्र सा रिच जाता है, परन्तु पिछली कविता में कोई चित्र-कल्पना नहीं, केवल साधारण वर्णन मात्र है और इसी कारण इसका कोई चित्र सम्मुख नहीं आता। इसलिए पहली कविता अधिक प्रभाव-शालिनी और कला की दृष्टि से संपूर्ण है।

इस चित्र कल्पना-शैली के कारण कवियों का कल्पना को एक विस्तृत क्षेत्र मिल गया है। कविता में चित्र-चित्रण आधुनिक युग का नया आविष्कार नहीं है। रीतिकाल का नलशिख-वर्णन मूलतः चित्र-चित्रण का ही एक प्रयास था। जब मतिराम श्रीकृष्ण का नलशिख वर्णन करते हैं :

गुच्छनि को अवतस लसै सिरि पच्छनि अछ किरीट बनायो,
 पल्लव जाल समेत छरी, कर पल्लव में मतिराम सुहायो।
 गुजनि को उर मंजुल द्वार निकुंजन ते कदि बाहिर आयो,
 आज को रूप लखे मजरराज कां, आज ही ओखिन को सुख पायो।

तब वे चित्र-चित्रण का ही प्रयत्न करते हैं और कुछ हद तक सफल भी हुए हैं। परन्तु इस प्रकार का चित्र-चित्रण कविता का ही एक अंग है। काव्य के उपादानों में साधारण दो प्रकार की वस्तुएँ होती हैं। पहली प्रकार की वस्तुएँ वे हैं जिनका कोई निश्चित रूप होता है, जैसे घर, पेड़, मनुष्य इत्यादि, और दूसरी प्रकार की वे हैं जिनका कोई निश्चित रूप नहीं होता, जैसे सध्या, प्रभात बादल इत्यादि। इनके अतिरिक्त कुछ ऐसे असाधारण उपादान भी हैं जिनका कोई रूप नहीं होता, जैसे शोक, स्मृति और हर्ष इत्यादि। प्राचीन कवि केवल उन उपादानों का चित्र-चित्रण किया करते थे जिनका निश्चित रूप हुआ करता था। अन्य उपादानों का वे केवल वर्णन मात्र कर देते थे चित्र अंकित नहीं करते थे। आधुनिक छायावादी कवि निश्चित रूपवाले उपादानों का बहिष्कार सा करने लगे हैं और अनिश्चित रूपवाले तथा जिनका कोई रूप ही नहीं है, ऐसे उपादानों का ही चित्र अंकित करते हैं। अस्तु, आधुनिक

कवि अपने आस पास की प्रकृति का वर्णन नहीं करते—वे नीम के वृक्ष, गेंदे के फूल और गौरैयाँ तथा कौवों का चित्र अंकित नहीं करते—वरन् प्रकृति के निर्जन रूप—ऊषा और निर्भर, केतकी और कुररी—का चित्र अंकित करते हैं।

परन्तु सबसे महत्त्वपूर्ण चित्रण उन भाववाचक संज्ञाओं का है जिनका कोई रूप नहीं होता, जैसे स्मृति, शोक इत्यादि। यहाँ कवि अपनी कल्पना का सहारा लेकर इन भावों को एक रूप प्रदान करता है और उनका नामकरण भी करता है। इसमें ‘मानवीकरण’ (Personification) अलंकार का विशेष प्रयोग होता है और कल्पना का आधार लिया जाता है। जयशकर प्रसाद की ‘आह’ एक चित्र देखिए :

निकल मत बाहर दुर्बल आह !
जगेगा तुम्हें हँसी का शीत ;
शरद नीरव माझा के बीच,
तड़प ले चपला-सी भयभीत । इत्यादि

यहाँ ‘आह’ का मानवीकरण कर उसे एक वृद्ध दुर्बल मनुष्य के रूप में प्रस्तुत किया गया है जिसे शीत बहुत जल्दी लग जाती है। ऐसे चित्रों में ध्वनि-व्यंजना का भी महत्त्वपूर्ण प्रयोग होता है।

आधुनिक गीति-काव्य के विकास की ये तीन सीढ़ियाँ हैं। परन्तु इससे यह न समझ लेना चाहिए कि प्राचीन ढंग के गीति-काव्य इस काल में लिखे ही नहीं गए। इसके विपरीत प्राचीन गीति-काव्य के पद तथा लोक-गीत के कजली, दादरा, लावनी इत्यादि भी पर्याप्त मात्रा में लिखे गए। सत्यनारायण कविराज, वियोगी हरि और बदरीनाथ भट्ट के पद बहुत सुंदर और प्रसिद्ध हैं। श्रीधर पाठक ने कितने ही प्राचीन ढंग के स्तोत्र लिखे। इनके अतिरिक्त कजली, ठुमरी, दादरा, होली और गजल इत्यादि भी लिखे गए। माधव शुक्ल-रचित ‘भारत-गीताजलि’ में इस प्रकार के गीति-काव्य मिलते हैं, जैसे :

कजली—काली छाय रही घँघियारी, घर में आन घुसे हैं चोर ॥
बरसैं मँह, दामिनी दमकै, चढ़ी घटा घनघोर,
बरसत हाथ हमारी संपति नासत सर्व बटोर । इत्यादि
दादरा— भोजेपन से तुम्हारा गुझारा नहीं । इत्यादि

श्रीधर पाठक ने नीच जाति की स्त्रियों के लिए भी राष्ट्रीय गीत लिखे। उदाहरणार्थ मजदूरियों के लिए लिखा गया एक पद देखिए :

भारत पै सैंयो मैं बलि बलि जाऊँ ।

बलि बलि जाऊँ, हियरा लगाऊँ, हरवा बनाऊँ, घरवा सजाऊँ ।

मेर जियरवा फा, तन का जिगरवा फा, मन फा, मंदिरवा फा, प्यारा बसैया ।

मैं बलि बलि जाऊँ—भारत पै सैंयो में बलि बलि जाऊँ ।

(ख) गीति काव्य की शैलियाँ

काव्यगत भाव और शैली की दृष्टि से गीति-काव्यों को कई भेदों में विभाजित किया जा सकता है। पहला भेद व्यंग्य गीति का है। व्यंग्य-गीति-काव्य की भाँति व्यंग्य-काव्य भी होते हैं। 'शकर' का 'गर्म रखा-रहस्य' व्यंग्य-प्रबन्ध-काव्य है। व्यंग्य गीति हिन्दी में बहुत ही कम है और जो है भी उनमें कवित्व का अभाव है। नाथूराम 'शकर' ने कुछ उत्कृष्ट व्यंग्य गीति-लिखे। गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' अपने 'कविराज से संग्रोधन' में ब्रजभाषा-कविया का व्यंग्य उड़ाते हैं :

मो भारती तुम्हारा चलन देख देख कर,

नव नायिका से निस्प लगन देख देख कर,

परकीया में लगा हुआ मन देख देख कर,

उजड़ा हुआ स्वदेश का वन देख देख कर,

आकुल अजस्र धार से आँसू बहा रही,

होकर अधीर धैर्य-भवन है ढहा रही । इत्यादि

[विशुल-तरंग, पृ०—७१]

इसी प्रकार 'कृष्णोत्कर्ष' में नाथूराम 'शकर' ने हिन्दुओं के कृष्णावतार पर व्यंग्य लिखा। मैथिलीशरण गुप्त ने भी 'शकर' की देखा-देखी कुछ व्यंग्य-गीति लिखे, परन्तु इनके व्यंग्य में ठक चित्कुल भी नहीं है और इसी-लिए उनका महत्त्व बहुत ही कम है।

गीति-काव्य का दूसरा भेद पत्र-गीति (Epistles) है, जिसमें पत्र के रूप में कविता लिखी जाती है। पत्र-गीति बँगला के महाकवि माइकेल मुधुसूदन दत्त की 'वीरांगना' के अनुकरण रूप में लिखे गए। मैथिलीशरण गुप्त ने 'पत्रावली' इसी शैली में लिखी। पत्र-शैली ठीक ठीक गीति-काव्य

के अंतर्गत नहीं आनी चाहिए, परंतु अंगरेजी समालोचक हडसन के मतानुसार पत्र, गीति-काव्य के अंतर्गत आते हैं। पत्र में अध्यातरिक्ता तो अवश्य होती है, परंतु वह गेय नहीं होता और उसकी शैली भी विशुद्ध वर्णनात्मक होती है। 'महाराजा पृथ्वीराज का पत्र राणा प्रताप के प्रति' में प्रेषक लिखता है :

हा ! कैसा हो रहा हूँ इस अवसर में घोर आश्चर्य-लीन
देखा है आज मैंने अचल चल हुआ सिन्धु संस्था विहीन।
देखा है, क्या कहूँ मैं, निपतित नभ से इन्द्र का आज छत्र,
देखा है, और भी हाँ, अकथन-कर में, आपका सन्धि-पत्र।

[सरस्वती, मार्च १९१२]

यह कविता अध्यातरिक तो अवश्य है परंतु इसकी शैली वर्णनात्मक है। हिन्दी के पत्र-गीतियों में उक्ति-वैचित्र्य पर्याप्त मात्रा में है, परंतु उनमें रस और भाव का अभाव है। मैथिलीशरण गुप्त और द्वारकाप्रसाद गुप्त 'रसिकेन्द्र' ने पत्र-गीति लिखे हैं।

गीति-काव्य का तीसरा भेद शोक-गीति है। हिन्दी में शोक-गीति-काव्यों का नितांत अभाव है, केवल 'प्रसाद' का 'आँसू' ही इस दिशा में एक सुंदर रचना है। श्यामविहारी मिश्र का 'हा काशांप्रकाश' बहुत छोटा और साधारण काव्य है और कामताप्रसाद गुप्त का 'आमीण-विनाय' अंगरेजी कवि ग्रे की 'एलिजी' (Elegy) का रूपांतर मात्र है। 'आँसू' के सम्पूर्ण काव्य के अंतर में वेदना की एक लहर सी दिखाई पड़ती है। कवि प्रारंभ में ही पूछ उठता है :

इस कल्याण-कलित हृदय में; क्यों विकज रागिनी बजती ?
क्यों हाहाकार स्वरों में वेदना अमीम गरजती ?
मानस सागर के तट पर, क्यों जोल लहर की दाते,
कल-कल करके बतलावों। कुछ विस्मृत दीवी दाते ?

और फिर स्वयं ही उसका उत्तर भी दे देता है :

जो घनीभूत पीषा थी नस्तक में स्मृति ली छाई,
दुर्दिन में आँसू बनकर, वह आज बरसने छाई।

श्रीधर पाठक ने नीच जाति की स्त्रियों के लिए भी राष्ट्रीय गीत लिगे। उदाहरणार्थ मजदूरियों के लिए लिखा गया एक पद्य देगिए।

भारत पे सैयों में बलि बलि जाऊँ ।

बलि बलि जाऊँ, हियरा लगाऊँ, हरवा बनाऊँ, घरवा सजाऊँ ।

मेर जियरवा का, तन का जियरवा का, मन का, मँदिरवा का, प्यारा बसैया ।

मैं बलि बलि जाऊँ—भारत पे मैयो में बलि बलि जाऊँ ।

(ख) गीति काव्य की शैलियाँ

काव्यगत भाव और शैली की दृष्टि से गीति-काव्यों को कई भेदों में विभाजित किया जा सकता है। पहला भेद व्यंग्य गीति का है। व्यंग्य-गीति-काव्य की भाँति व्यंग्य-काव्य भी होते हैं। 'शकर' का 'गर्म रटा-रहस्य' व्यंग्य-प्रबंध-काव्य है। व्यंग्य गीति हिन्दी में बहुत ही कम है और जो है भी उसमें कवित्व का अभाव है। नाथूराम 'शकर' ने कुछ उत्कृष्ट व्यंग्य गीति-लिखे। गयाप्रसाद शुक्ल 'सनेही' अपने 'कविराज से सन्बोधन' में ब्रजभाषा-कवियों का व्यंग्य उद्धाते हैं :

मैं भारती तुम्हारा चलन देख कर,

नव नायिका से नित्य लगन देख देख कर,

परकीया में लगा हुआ मन देख देख कर,

उजवा हुआ स्वदेश का वन देख देख कर,

आकुल अजस्र धार से थोसू बहा रही,

होकर अधीर धैर्य-भवन है ढहा रही । इत्यादि

[विशूल-तरंग, पृ०—७१]

इसी प्रकार 'कृष्णोत्कर्ष' में नाथूराम 'शकर' ने हिन्दुओं के कृष्णावतार पर व्यंग्य लिखा। मैथिलीशरण गुप्त ने भी 'शकर' की देखा-देखी कुछ व्यंग्य-गीति लिखे, परन्तु इनके व्यंग्य में उक्त चित्कुल भी नहीं है और इसी-लिए उनका महत्त्व बहुत ही कम है।

गीति-काव्य का दूसरा भेद पत्र-गीति (Epistles) है, जिसमें पत्र के रूप में कविता लिखी जाती है। पत्र-गीति बँगला के महाकवि माइकेल मुधुसूदन दत्त की 'वीरागना' के अनुकरण रूप में लिखे गए। मैथिलीशरण गुप्त ने 'पत्रावली' इसी शैली में लिखी। पत्र-शैली ठीक ठीक गीति-काव्य

हिन्दी में यह 'आँसूवाद' या 'वेदनावाद' एक नया राग है। यह बात नहीं है कि हिन्दी में कसूर रस का अभाव हो—कसूर रस तो रीति-काव्य में भरा पड़ा है। विरह पर लगभग सभी कवियों ने सुंदरतम रचनाएँ की और विरह की 'एकादश दशाओं' पर कितनी ही तरह से उक्ति-वैचित्र्य अनुभूति और भावुकता इत्यादि सब का अत कर डाला है; परंतु वेदना के लिए यह आग्रह :

मा, मुझे वहाँ तू ले चल !

देखूँगा वह द्वार—

दिवस का पार —

मूर्छित हुआ पड़ा है जहाँ

वेदना का संसार !

[परिमल-पृ०—१७४]

अथवा 'वेदना' का यह सादर 'प्राहान :

आज वेदने ! आ तुझको भी

गा गाकर जीवन दे दूँ,

हृदय खोलकर रो रो कर

[सुमित्रामदन पृ०]

हिन्दी के लिए नया अवश्य है और शायद उर्दू कविता के 'दर्दे-दिल' अथवा अँगरेजी कवि 'शेली' के 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts' से प्रभावित हुआ जान पड़ता है।

किसी वर्ग-विशेष की भावना का प्रदर्शक गीति काव्य गीतियों का चौथा भेद है। राष्ट्रीय कविताएँ अधिकांश इसी भेद के अंतर्गत आती हैं। अस्तु, जब गयाप्रसाद शुक्ल 'त्रिशूल' 'अहिंसा-संग्राम' में लिखते हैं :

आती हैं गोलियों, बढ़ो निर्भय आने दो,

बम बरसाते धीरे ! उन्हें बम घरताने दो,

साधी कट कर गिरें, इन्हें सद्गति पाने दो,

घर खाली हो गए, जेब ही भर जाने दो,

* हमारे मधुरतम संगीत वे हैं जो क्षिप्त हृदय के गंभीरतम विचारों को व्यंजना करते हैं।

और फिर विरह और स्मृति का वेदनामय चित्रण प्रारम्भ होता है। परन्तु इस 'आँसू' में दार्शनिकता को एक गभीर छाप मिलती है जो हमें दुःख और पीड़ा के जगत् में आशा का संदेश देती है। अतः में फिर सुख और दुःख का मेल कराकर उस समत्व की ओर संकेत करता है जहाँ -

चेतना-बहर न उठेगी, जीवन-समुद्र फिर होगा।

संभ्या हों सगं प्रलय की विच्छेद मिलन फिर होगा।

प्रसाद के 'आँसू' के अतिरिक्त और भी कितने छोटे बड़े काव्य और गीतियाँ आँसू पर लिखी गईं जिनमें अयोध्यासिंह उपाध्याय का 'आँसू का आँसू' माखनलाल चतुर्वेदी और सुमित्रानन्दन पंत के 'आँसू', मुकुटधर का 'मेरे जीवन की लघु तरणी, आँसू के पानी में तर जा' इत्यादि बहुत प्रसिद्ध हैं। इन 'आँसू-काव्यों' में विरह और स्मृति की सुंदर-व्यञ्जना हुई है जिनमें मानव-जीवन की गभीर और सुकुमार वेदना निहित है। आँसुओं में किसी की कुछ भी शिकायत नहीं। मुकुटधर तो अपनी जीवन-तरणी आँसुओं के पानी में तिराना चाहते हैं :

मेरे जीवन की लघु तरणी,

आँसू के पानी में तर जा।

मेरे डर का छिपा खजाना,

अहंकार का भाव पुराना,

बना आज तू मुझे दिवाना,

तस श्वेत बूढ़ी में डर जा।

और सुमित्रानन्दन पंत को विरह भी वरदान जान पड़ता है :

विरह है अथवा यह घरदान !

कल्पना में है कसकती वेदना

अश्रु में जीता सिसकता गान है,

शून्य आहों में सुरीले-छंद हैं,

मधुर-लय का क्या कहीं अवसान है ?

वियोगी होगा पहला कवि,

आह से उपजा होगा गान

उमड़कर आँसू से चुपचाप,

वही होगी कविता अनजान !

हिन्दी में यह 'आँसूवाद' या 'वेदनावाद' एक नया राग है। यह बात नहीं है कि हिन्दी में कसूर रस का अभाव हो—कसूर रस तो रीति-काव्य में भरा पड़ा है। विरह पर लगभग सभी कवियों ने सुंदरतम रचनाएँ की और विरह की 'एकादश दशाओं' पर कितनी ही तरह से उक्ति-वैचित्र्य अनुभूति और भावुकता इत्यादि सब का अत कर डाला है; परंतु वेदना के लिए यह आग्रह :

मा, मुझे वहाँ लू ले चल !

देखूँ गा वह द्वार—

दिवस का पार —

मूर्छित हुआ पड़ा है जहाँ

वेदना का संसार !

[परिमल-५०—१७४]

अथवा 'वेदना' का यह सादर आह्वान :

आओ वेदने ! आ तुझको भी

गा गाकर जीवन दे दूँ.

हृदय खोलकर रो रो कर

[सुमित्रामंदन पृष्ठ]

हिन्दी के लिए नया अवश्य है और शायद उर्दू कविता के 'दर्दे-दिल' अथवा अँगरेजी कवि 'शेली' के 'Our sweetest songs are those that tell of saddest thoughts' से प्रभावित हुआ जान पड़ता है।

किसी वर्ग-विशेष की भावना का प्रदर्शक गीति काव्य गीतियों का चौथा भेद है। राष्ट्रीय कविताएँ अधिकांश इसी भेद के अंतर्गत आती हैं। अस्तु, जब गयाप्रसाद शुक्ल 'त्रिशूल' 'अहिंसा-संग्राम' में लिखते हैं :

आती हैं गोलियों, घड़ो निर्भय आने दो,

बम बरसाते वीर ! उन्हें बम बरसाने दो,

साथी कट कर गिरें, इन्हें सद्गति पाने दो.

घर खाली हो गए, जेल ही भर जाने दो,

* हमारे मधुरतम संगीत वे हैं जिनसे हृदय के गभीरतम विचारों को व्यंजना करते हैं।

अथवा 'प्रसाद' निराश होकर कह उठते हैं

रे मन !

न कर नू कभी दूर का प्रेम !
निष्ठुर ही रहना अच्छा है, यही करेगा प्रेम ।
देख न,
यह पतझड़ घसत एकत्रित मिट्टा हुआ संसार,
किसी तरह से उदासीन ही फट जाना उपकार ।
या फिर,
जिसे चाह न उसे न कर आँखों से कुछ भी दूर,
मिलता रहे मन मन से, छाती छाती से भरपूर । इत्यादि

और इसी प्रकार कवि अपने अतर्लोक का तूफान, भावावेग और रसोद्रेक, अनेक वृत्तियों और अनेक रूपों में प्रदर्शित करता है ।

अध्यात्मिक गीति-काव्य की द्वितीय शैली में कवि किसी-वस्तु-के-देखने से जो विचार और भाव, कल्पना और चित्र, हृदय अथवा मस्तिष्क में उठते हैं उनकी व्यञ्जना करता है । सियारामशरण गुप्त आधी रात की नीरव निस्तब्धता में 'दूरागत गान' सुनकर आनन्द-विभोर हो उठते हैं, उनके हृदय में कितनी ही भावनाएँ जाग्रत हो उठती हैं । वे विस्मय से पूछ उठते हैं :

दूर से आकर तुम हे गान ।

आकुल करते इश्य मर्म को भेद लप्य अनजान ।

×

×

×

क्षीण कण्ठ क्या विरह-विधुर हो ?

अह ! करुण तुम मंजु मधुर हो,

किसे ज्ञात है हममें तुममें है कव की पहचान ।

'यमुना के प्रति' कविता में सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' को उन पिछले दिनों की याद आ जाती है जब कि भगवान् कृष्ण यमुना के तट पर गोपियों से रासलीला किया करते थे । लहरों का मधुर संगीत और पद्मों पर भ्रमरों की गुंजार कवि को सहस्रों वर्ष पूर्व खींच ले जाती है और कवि अपने कल्पना-यान पर चढ़कर यमुना और वृंदावन के अतीत गौरव का दृश्य देखता है । परन्तु उस वैभव और रासलीला का कोई वर्तमान चिह्न न पाने के कारण वह विस्मय और आश्चर्य से पूछता है :

बता कहाँ अब वह वंशीघट ? कहाँ गए नटनागर श्याम ?
चल-चरणों का व्याकुल पनघट कहाँ आज वह वृन्दाधाम ?
कभी यहाँ देखे थे जिनके श्याम-विरह से तप्त शरीर,
किस विनोद की तृपित गोद में आज पौछर्ती वे हगनीर ?

इसी प्रकार वृत्तों के नीचे 'परहृत-वसना' छाया को देखकर सुमित्रानंदन पत के मस्तिष्क में न जाने कितने दृश्य और चित्र छाया के लिए उपस्थित हो जाते हैं और वे अपने कवि-हृदय की सरलता से पूछते हैं :

किस रहस्यमय अभिनय की तुम
सजनि ! यवनिका हो सुकुमार,
इस अभेद्य-पट के भीतर है
किस विचित्रता का संसार ?

निर्जनता के मानस-पट पर
—चार चार भर टंडी-सौंस—
क्या तुम छिपकर क्रूर-काज का
जिखती हो अकल्प-इतिहास ? इत्यादि

इस प्रकार की कविताएँ अँगरेजी में ओड्स (Odes) कहलाती हैं और इन्हें हिन्दी में संवोध-गीति कह सकते हैं, क्योंकि इनमें कवि किसी वस्तु-विशेष को संबोधन करके उसके संबंध में अपने विचारों और भावों, चित्रों और कल्पनाओं की व्यंजना करते हैं। इसमें कवि किसी प्राकृतिक वस्तु, किसी भाव और विचार, अथवा किसी दृश्य को भी संबोधन कर सकता है। हिन्दी में संबोध-गीतियों की सख्या पर्याप्त है और उनमें कुछ तो बहुत ही उत्कृष्ट श्रेणी की हैं। 'प्रसाद' के 'किरण', 'रूप', 'वसंत', 'विषाद' और 'दीप'; 'निराला' की 'यमुना के प्रति', 'वासती', 'वसंत-समीर', 'भिन्नुक', 'संध्या-सुदरी', 'बहू', 'जुही की कली', 'शेफालिका' इत्यादि और पत के 'पल्लव', 'आँसू', 'बीचि-विलास', 'अनंग', 'स्वप्न', 'शिशु', 'छाया' और 'परिवर्तन', हिन्दी काव्य में सर्वोत्कृष्ट संबोध-गीति के उदाहरण हैं।

संवोध-गीतियों में एक दूसरी शैली सुमित्रानंदन पत के 'बादल' और गुरुभक्त सिंह की 'ओस' में मिलती है जिनसे 'ओस' और 'बादल' त्वचं अपनी कथा, अपने भाव और विचार, अपनी सुंदरता इत्यादि अपने मूल से कहते हैं। उदाहरण के लिए गुरुभक्त सिंह की 'ओस' की वाचालता सुनिए :

मोती सुम्नको घतलाते हो, वह कठोर है नहीं मजल,
 द्रवित हृदय-सी मैं सजला है, नव परलव मे भी कोमल,
 आती हूँ अकास से प्रति निशि, छिपता रवि जय अस्ताचल,
 गाकर नीरव गीत नाचती, नहीं अप्सरा हूँ चंचल ।
 मूपर तुरत लोट जाती हूँ पवन छेड़ ज्यों ही फरता,
 मचल गई तो मचल गई मैं उड़ती है फिर कौन भला ? इत्यादि

[कुसुम-गुण—५० १]

सन्बोध-नीतियों का मुख्यतम अङ्ग कवि की कल्पना है । वह अपने एक अलग सवार की सृष्टि करता है जिसके उपादान, भाव और भाषा साधारण उपादान, भाव और भाषा से बिल्कुल भिन्न हैं । वह अपनी सृष्टि को एक बहुत ही सुंदर रूप देता है, उसमें विविध गुणों का आरोप करता है, यहाँ तक कि वह सृष्टि भी इतनी ही सत्य प्रतीत होने लगती है जितनी कि यह वास्तव सृष्टि है । उदाहरण के लिए सुमित्रानंदन पंत का 'परिवर्तन' ले लीजिए । कवि ने 'परिवर्तन' को एक सुंदर रूप देकर उस पर अनेक गुणों का आरोप किया, यहाँ तक कि उसके इस रूप की सत्यता पाठकों को अतस्तल तक पहुँच जाती है और वहाँ एक अमिट छाप लगा जाती है ।

अध्यात्मिक गीति-काव्य की तृतीय शैली में कवि अपने को किसी दूसरे व्यक्ति, वस्तु अथवा प्रसंग में रख कर हृदय की कोमल भावनाओं को व्यजना करता है । इस शैली को हम कवि के 'नाटकीय अध्ययन' के रूप में पाते हैं, जैसे माखनलाल चतुर्वेदी 'अपने सपूत से' शीर्षक कविता में अपने को यशोदा माता के स्थान में रखकर श्रीकृष्ण से अपने हृदय का भाव प्रकट करते हैं ।

महलों पर कुटियों को वारो, पक्वानों पर दूध दही,
 राजपथों पर कुजें वारो, मंचों पर गोल्लोक मही,
 सरदारों पर ग्वाछ और नगरियों पर ब्रज-बालायें,
 हीर-हार पर धार छाड़ले वनमाली वन-मालायें,
 छीनूँगी निधि नहीं किसी सौभागिनि पुण्य प्रमोदा की,
 लाख ! वारना नहीं किसी पर गोद गरीब यशोदा की ।

इसी प्रकार 'खुला द्वार' में राय कृष्णदास एक प्रसंग में अपने को रख कर कहते हैं :

नलिनी सधुर गंध से भीना पवन तुम्हें थपकी देकर,
पैर बढ़ाने को उत्तेजित चार बार करता प्रियवर !
ठधर पपीहा योज बोज कर तुमसे करता है परिहास,
पहुँच द्वार तक श्रम क्यों आगे किया न जाता पद-चिन्त्यास ?

×

×

×

धूल धूसरित चरणों का क्या है विचार ? तो है यह भूल,
जगती तल में और कहाँ मिल सकती मुझे स्नेहमय धूल ?
पद-स्पर्श से पुण्य-धूलि वह शीश चढ़ावेगी चेरी,
प्रेम-योगिनी होने में बस होगी वह विभूति मेरी ।
फिर हसना संकोच व्यर्थ क्यों ? बतलाओ जीवन-अवलम्ब !
खुला द्वार है भीतर आओ, मानो कहाँ करो न विलम्ब ।

प्रेमी प्रेमिका के खुले द्वार तक आ गया है, परंतु उसे भीतर जाने का साहस नहीं होता और वह रुक जाता है । प्रेमिका इसे देख लेती है । कवि इस प्रसंग में अपने को प्रेमिका के स्थान में रखकर अपनी भावनाओं की बहुत ही सुंदर व्यंजना करता है । 'पुष्प की अभिलाषा' में माखनलाल चतुर्वेदी यदि भाग्यवश एक फूल में परिवर्तित कर दिए जाते तब उनकी क्या अभिलाषा होती, उसकी अभिव्यक्ति करते हैं :

चाह नहीं मैं सुरबासा के गहनों में गूँथा जाऊँ,
चाह नहीं प्रेमी माला में बिध प्यारी को चलचाऊँ,
चाह नहीं सत्राटों के शव पर दे हरि ! डाला जाऊँ,
चाह नहीं देवों के सिर पर चढ़ूँ, भाग्य पर इतराऊँ
मुझे तोड़ लेना वनमाली ! उस पथ पर देना तुम फेंक,
मातृभूमि पर शीश चढ़ाने जिस पथ जावैं वीर अनेक ।

इन 'नाटकीय अध्ययनों' में कवि अपनी ही व्यक्तिगत और अध्यात्मिक भावनाओं की व्यंजना करता है, केवल अपनी भावनाओं की व्यापकता के लिए अपने को अन्य व्यक्तियों, प्रसंगों तथा वस्तुओं के स्थान में रखता है । इस शैली में माखनलाल चतुर्वेदी ने सर्वोत्कृष्ट रचनाएँ की हैं । तुमद्राकुमारो चौहान, राय कृष्णदास और सियारामशरण गुप्त ने भी इन शैली में सुंदर रचनाएँ की हैं ।

इन तीन प्रमुख शैलियों के अतिरिक्त अध्यात्मिक गीति काव्य की एक और शैली रूपकों के रूप में गभीर और आध्यात्मिक अनुभवों का व्यञ्जना का है। उदाहरण के लिए सियारामशरण गुप्त की 'गूढ़ाशय' शीर्षक कविता ले लीजिए। कवि कहता है :

स्वर्ण-सुमन देकर न मुझे जब तुमने उसको फेंक दिया,
होकर झुद्ध हृदय अपना तब, मैंने तुमसे दूरालिया।

फिर स्पष्टी की भावना से प्रेरित हो सुमन-सचय के लिए उसने कटफ-येटन पार कर उपवन में प्रवेश किया। और तब :

उपवन-भर के श्रेष्ठ सुमन सय, जाकर तोप लिए सहसा जय,
समस्त तुम्हारा, गूढ़ाशय तब, हुआ विशेष कृतज्ञ दिया।

इस अनुभव में न तूफान है, न भावों का उद्दाम आवेग, वरन् इसमें एक गभीरता है, शांति है और है विचारशीलता। माएनलाल चतुर्वेदी के 'मेरा उपास्य' नामक कविता में एक गभीर आध्यात्मिक अनुभूति की उत्कृष्ट व्यञ्जना रूपक के रूप में हुई है। इस रूपक पर रवीन्द्रनाथ ठाकुर की एक गीति का प्रभाव स्पष्ट है। रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने इस प्रकार के कितने ही रूपक-गीति लिखे, परन्तु हिन्दी में इस प्रकार के रूपक-गीति दो ही चार लिखे गए। शायद हिन्दी कवियों की कल्पना और प्रतिभा इस कोटि की नहीं थी। जिन दो चार कवियों में इस प्रकार की प्रतिभा थी भी उन्होंने गद्य-गीतों को ही इसका माध्यम बनाया, पद्य-गीति को नहीं। रायकृष्णदास की 'साधना' तथा वियोगी हरि की 'तरंगिणी' और 'अतर्नाद' में गद्य-गीतों में ही इस प्रकार की व्यञ्जना हुई है।

(४) अन्य काव्य-रूप

मुक्तक, प्रबंध और गीतियों के अतिरिक्त आधुनिक हिन्दी में दो और काव्य-रूप—नाटक-काव्य (Dramatic Poetry) और गीत (Songs)—मिलते हैं। नाटक-काव्य हिन्दी में कोई नई चीज़ नहीं है। भक्तिकाल और रीतिकाल में भी नाटक-काव्य लिखे गए थे, जिनमें 'रामायण-महानाटक', 'विज्ञान-गीता' और 'देव माया-प्रपञ्च' बहुत प्रसिद्ध हैं। नरोत्तमदास का 'सुदामा-चरित्र' भी एक नाटक-काव्य है। परन्तु आधुनिक नाटक-काव्यों की

शैली रीतिकालीन नाटक-काव्यों की शैली से भिन्न है। इनमें प्रवाह अधिक है और चरित्र-चित्रण का सफल प्रयास पाया जाता है। मैथिलीशरण गुप्त का 'अनघ' और 'लीला', सियारामशरण गुप्त की 'कृष्णा', आनंदिप्रसाद श्रीवास्तव की 'भाँकी' और सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' का 'पंचवटी-प्रसंग' कुछ सुंदर नाटक-काव्य हैं। काव्य की दृष्टि से इनमें कोई विशेषता नहीं है, केवल कथनोपकथन और स्वगत-भाषण के रूप में कविता में नाटकीय चरित्र-चित्रण का प्रयास किया गया है। कहीं कहीं कुछ महत् क्षणों में भावावेगों की व्यजना उच्च कोटि की हुई है। उदाहरण के लिए आनंदिप्रसाद श्रीवास्तव की 'भाँकी' से नूरजहाँ की भाँकी लीजिए, जब वह मृत्यु-शैया पर अपनी पुत्री लैला से विगड़कर कहती है :

पतन, भला फिर पतन कहा था किसजिए ?
समझाती है क्या मुझको हे वालिके !
जैसे दिनकर ज्योतिष्ज संसार को
करता है नित दान, उसी विधि मैं स्वयं
देवी आई हूँ प्रकाश संसार को,
मुझको कोई क्या प्रकाश देगा भला ? इत्यादि

अथवा 'पंचवटी-प्रसंग' में शूर्पनखा राम से विगड़कर कहती है :

धिक है नराधम तुझे,
वंचक कहीं का शठ,
बिमुख किया तूने उसे
आई जो तेरे पास
चाव से
अर्पण करने के लिए जीवन जीवन नवीन ।

गीत हिन्दी में बहुत ही कम लिखे गए। 'प्रसाद', गोविन्दल्लभ पंत, 'उग्र' इत्यादि ने नाटकों में कुछ थोड़े से गीत लिखे। 'निराला' ने कुछ स्वतंत्र गीत भी लिखे। उदाहरण के लिए 'परिमल' से एक गीत लीजिए :

दूत, अलि, ऋतुरति के आए !
फूट हरित पत्रों के दर से स्वर-सप्तक आए।
दूत, अलि, ऋतुरति के आए ।

कॉप उठी चिट्ठी, यौवन के
प्रथम कम्प मिम, मन्द पवन ने,
सहसा निकल लाज-चितवन के

भाव सुमन दाए ।

वृत्त, अलि, प्रतुपति के आप ।

इन गीतों में गीतियों ने केवल एक ही विशेषता होती है कि ये गीतियों की अपेक्षा अधिक गेय होते हैं और इसी कारण इनमें लय और संगीत पर बहुत अधिक ध्यान दिया जाता है ।

छंद

छंदों की दृष्टि से आधुनिक हिन्दी साहित्य में तीन महत्त्वपूर्ण परिवर्तन मिलते हैं । पहला परिवर्तन तो रीतिकाल तथा उन्नीसवीं शताब्दी के ब्रजभाषा-कवियों के कुछ विशेष छंदों—दोहा, कवित्त, सवैया—के प्रति अनुचित पक्षपात और शेष अन्य अनेक छंदों के प्रति उदासीनता के विरुद्ध केवल असतोष की एक लहर थी जिसके फल-स्वरूप आधुनिक कविता में विविध प्रकार के अगणित छंदों का प्रयोग किया गया । जगन्नाथदास 'रत्नाकर' और सत्यनारायण कविरत्न ने नददास की 'रासपचाध्यायी' के रोला छंद का पुनः प्रयोग किया और कविरत्न ने नददास के 'भ्रमरगीत' के प्रयुक्त छंद का प्रयोग अपने 'भ्रमरगीत' में किया । अन्य विविध मात्रिक छंद—गीतिका, हरिगीतिका, बरवै, सोरठा, छप्पय, ताटक, सार, राधिका, चौपाई, चौपई और रूपमाला आदि का प्रयोग बढ़ने लगा । वर्णिक छंदों का भी प्रयोग खूब बढ़ा । अयोध्यासिंह उपाध्याय ने तो 'प्रिय-प्रवास' महाकाव्य केवल वर्णिक छंदों में ही लिखा । द्रुतविलम्बित, शिखरिणी, शार्दूलविक्रीडित, इद्रवज्रा, उपेन्द्रवज्रा, मालिनी, ओटक और स्रग्धरा इत्यादि सभी वर्णिक छंद प्रयुक्त हुए । मैथिलीशरण गुप्त ने 'पत्रावली' और 'शकुंतला' में, तथा कन्हैयालाल पोद्दार, राय देवीप्रसाद 'पूर्ण', महावीरप्रसाद द्विवेदी, रामचरित उपाध्याय और अन्य अनेक कवियों ने अपनी स्फुट कविताओं में वर्णिक छंदों का प्रयोग किया । वर्णिक वृत्तों के अत्यानुपास के सवध में दो भिन्न मत थे । मैथिलीशरण गुप्त वर्णिक वृत्तों में भी अत्यानुपास रखते थे, परंतु अयोध्यासिंह उपाध्याय वर्णिक छंदों में अत्यानुपास आवश्यक नहीं समझते

थे, क्योंकि संस्कृत कविता में वर्णिक वृत्त अतुकात होते हैं। मुक्तक वृत्त में कवित्ता और उसके सभी भेदों का प्रयोग किया गया। नाथूराम 'शंकर' और गोपालशरण सिंह ने खड़ी बोली में सुंदर कवित् रचे और जगन्नाथदास 'रत्नाकर' ने ब्रजभाषा में सुंदर कवित्तों की रचना की।

हिन्दी और संस्कृत वृत्तों के अतिरिक्त उर्दू-बहों का भी प्रयोग हुआ। पहले पहल घनानंद ने उर्दू बहों में हिन्दी कविता लिखी थी। हरिश्चंद्र और प्रतापनारायण मिश्र ने भी उर्दू बहों में कुछ कविता की, परंतु लाला भगवान दीन, अयोध्यासिंह उपाध्याय और गयाप्रसाद शुक्ल 'त्रिशूल' ने उर्दू बहों का अधिक प्रयोग किया। 'वीर-पंचरत्न' में लाला भगवानदीन ने उर्दू बहों का सफल प्रयोग किया। उनकी भाषा भी उर्दू-मिश्रित थी इससे उनका उर्दू छंदों का प्रयोग समुचित ही हुआ, जैसे :

यह कह के तमक ताव से नाले को सँभाळा,
भुज-दण्ड के बल तौल किया चार निराला,
यस छोड़ दिया मान पे हक सोप सा काळा,
हस पाता तो यस उम्र का भर जाता पियाळा। इत्यादि

इसी प्रकार अयोध्यासिंह उपाध्याय के चौपदे और छपदे उर्दू बह में लिखे गए। उदाहरण के लिए :

उम्रों भरा दिल किसी का न टूटे,
पलट जोय पोसे मगर जुग न फूटे,
कभी संग निज संगियों का छूटे,
हमारा चलन घर हमारा न लूटे,
सगो से सगे कर न जेवें किनारा,
फटे दिल मगर घर न फूटे हमारा।

इनके अतिरिक्त अनेक कवियों ने उर्दू पद्य-शैली में भी छंद-रचना की।

निकट निरीक्षण से पता चलता है कि संस्कृत वर्णिक वृत्तों के लिए भाषा भी संस्कृत गर्भित, तत्सम शब्द तथा समास और सधियों से संपूर्ण चाहिए। इसीलिए अयोध्यासिंह उपाध्याय ने, जो इस प्रकार संस्कृत-गर्भित भाषा अच्छी तरह लिख सकते थे, संस्कृत वृत्तों का सफलतापूर्वक निर्वाह किया जैने :

रूपोद्यान प्रफुल्ल-प्राय कलिका राकेन्दु-दिम्बानना।
सम्बन्गी कलहासिनी सुरसिका श्रीदा कला-पुच्छी ॥

शोभा वारिधि की अमूल्य मणि को ज्ञापण्य लीलासयो ।

श्रीराधा मृदुभाषिणी मृगारणी माधुर्यं मन्वृति भी ॥

परंतु सत्यशरण रत्नी, मैथिलीशरण गुप्त और अन्य अनेक कवि जिन्होंने तत्त्व शब्दों से पूर्ण सरल साधारण समासरहित भाषा में वर्णित वृत्तों का प्रयोग किया, पूर्णतः असफल रहे। उदाहरण के लिए सत्यशरण रत्नी का एक वर्णिक वृत्त 'प्रभात-प्रभा' कविता से लीजिए :

आते हैं दिननाथ ध्योम पथ में प्राची दिशा से अहो !

जाते हैं सुख सम्पदा जगत की सौभाग्य शान्तिच्छदा ।

आनंद-प्रिय-मित्र के उदय मे पाते सभी जीव हैं,

पूजा में रत है समस्त जगत-प्रोत्साह आहुत से ।

[सरस्वती, सितम्बर १९०५]

इस पद्य में 'आनंद-प्रिय-मित्र' को एक शब्द मानकर उच्चारण करना पड़ता है नहीं तो 'ट' लघु हो जाता है और छंद की गति में अंतर आ जाने से वृत्त अशुद्ध हो जाता है। उसी प्रकार 'जगत-प्रोत्साह' का भी एक शब्द की भाँति उच्चारण करना पड़ता है जब कि वे हिन्दी उच्चारण के अनुसार दो पृथक् शब्द हैं।

इसी प्रकार उर्दू बह मुहावरेदार उर्दू-मिश्रित साधारण बोलचाल की भाषा में ही अच्छी तरह ढल सकते हैं। उर्दू बहों का आधार केवल उनकी 'लय' अथवा 'तर्ज' है, उनमें मात्राओं की संख्या, अथवा वर्णों का दीर्घ-लघु-क्रम कुछ भी नहीं होता। परंतु हिन्दी का छंद मात्राओं के आधार पर चलता है। उर्दू बह में शब्दों की मात्राएँ, छंद के लय के कारण भिन्न होती रहती हैं और इसी कारण उनके उच्चारण में अंतर पड़ता है, जैसे :

औ, मैंने जब तुम्हे चाहा, तो दिज का खोज के ताला,

पै, तू ने जब बना डाहा, औ, मिट्यामेट कर चाला ।

इस पद्य में 'औ' में दो मात्राएँ हैं, परंतु वह की 'लय' की रक्षा के लिए इसमें केवल एक मात्रा-काल लगाना चाहिए और इसलिए इसका उच्चारण 'अ' की भाँति होना चाहिए। उसी प्रकार 'तो' और 'पै' जिनमें प्रत्येक में दो दो मात्राएँ हैं, 'त' और 'प' की भाँति उच्चरित रहते हैं। संस्कृत और हिन्दी में छंदों का आधार मात्रा है जिसके कारण प्रत्येक शब्द का उच्चारण

और उसके उच्चारण करने का समय निश्चित है, 'परंतु उर्दू बहों की लय की रक्षा करने के लिए उस निश्चित उच्चारण और समय में फेरफार करना पड़ता है, इसी कारण संस्कृत तत्सम शब्द उर्दू बहों में सफलापूर्वक प्रयुक्त नहीं हो सकते ।

केवल हिन्दी के मात्रिक छंद, कवित्त और सवैया ही सरल और शुद्ध साहित्यिक भाषा में अच्छी तरह लिखे जा सकते हैं । मैथिलीशरण गुप्त की हरिगीतिका और गोपालशरण सिंह के कवित्त इस बात के साक्ष्य हैं ।

उर्दू बहों के अतिरिक्त हिन्दी में बंगला का 'पयार' और अंगरेजों का 'सॉनेट' भी प्रयुक्त हुआ; परंतु इनका प्रचार बहुत ही कम हुआ । केवल बहुत ही थोड़े कवियों ने वहीं कहीं इनमें केवल प्रयोग के रूप में रचना की । 'पयार' हिन्दी के मुक्तक छंदों के बहुत निकट है इसलिए इसका प्रयोग हिन्दी में सरलतापूर्वक हुआ, परंतु 'सॉनेट' की केवल चौदह पंक्ति-सख्या और कहीं कहीं उसका केवल अत्यानुप्रास-क्रम ही लिया गया । कभी कभी तो चौदह पंक्तियों के साधारण छंद की ही चतुर्दशपदी कहा गया है । अयोध्यासिंह उपाध्याय ने एक चतुर्दशपदी लिखी जिसकी प्रथम बारह पंक्तियाँ रोला छंद की थीं और उनका अत्यानुप्रास-क्रम भी हिन्दी के रोला वैसा ही था, केवल अंतिम दो चरण २= मात्रा के थे और इनका अत्यानुप्रास आपस में मिलता था ।

इतने प्रकार के विविध छंदों का प्रयोग हिन्दी में किसी विशेष उद्देश्य से नहीं हुआ, केवल विविध प्रकार के छंद लिखने के लिए ही वे लिखे गए । किसी नए छंद की सृष्टि नहीं हुई और न प्रतिष्ठित नियमों में कोई विशेष परिवर्तन ही हुआ । परंतु क्रमशः जब हिन्दी में मुक्तक-काव्य के अतिरिक्त प्रबंध-काव्य और गीति-काव्य भी लिखे जाने लगे तब एक नई बात यह ज्ञात हुई कि हिन्दी में पद्यबद्ध-काव्य (Stanaza-Poetry) के लिए तो असंख्य छंद हैं, परंतु प्रबंध-काव्य की अबाध गति और गीति काव्य के संगीत के लिए छंदों का एकांत अभाव है । गीति के लिए हिन्दी में केवल पद था और वह भी उतना उपयुक्त नहीं था जितना कि उर्दू की गज़ल और लोक-गीत की लावनी । पहले तो हिन्दी कवियों ने गीति के लिए गज़ल और लावनी का ही प्रयोग किया, परंतु फिर उन्हें ज्ञात हुआ कि गीति के लिए छंदों में मात्राओं अथवा वर्णों की संख्या और उनका दीर्घ-लघु-क्रम उतना महत्त्वपूर्ण नहीं है जितना कि अत्यानुप्रास-क्रम । यदि गज़ल और लावनी के अत्यानुप्रास-क्रम का हिन्दी के किसी छंद में

आरोप किया जाय तो गीत काव्य के उपयुक्त नय और संगीत की सृष्टि हो सकती है। इसी विचार के आधार पर 'शंकर' ने किये ही नए छंदों की सृष्टि की जिनमें प्रत्येक चरण तो हिन्दी के मायिक अथवा वर्णिक छंदों के होते, परंतु उनका अत्यानुप्रास क्रम गजल अथवा लावनी का होता। अस्तु उन्होंने कलाभरात्मक राजगीत नामक छंद का सृष्टि की जिसका प्रत्येक चरण १६ मात्रा का कलाभर छंद होता था, परन्तु उसका अत्यानुप्रास-क्रम गजल का (अ अ, च अ, म अ, ट अ इत्यादि) होता। इसी प्रकार शुद्धगा-त्मक राजगीत, भुजंग्यात्मक गजगीत, रुनिगात्मक गनगान, मुमनात्मक गज-गीत इत्यादि नए छंद बने। इसी प्रकार हिन्दी छंदों के चरण और लावनी का अत्यानुप्रास-क्रम (अ अ, अ अ, च च। लेंबर 'शंकर' ने मायात्मक लावनी बनाई। मैथिलीशरण गुप्त ने 'स्वर्ण संगीत', 'स्वर्ण सरोवर' इत्यादि गीतियों में हिन्दी के भिन्न-भिन्न वर्णिक और मायिक छंदों में लावनी के अत्यानुप्रास-क्रम का आरोप किया। लक्ष्मणसिंह 'मयक' ने अपने 'मेघ गीतों' में इसी क्रम का पालन करके नए छंद लिखे, जैसे

भरत भारत को अपनाइये। (टेक)

सफलता तुम घेयें जहाँ, वहीं,
विफल यत्न न हो सकते कहीं,
त्रिदिव नंदनकानन है यहाँ,
मरण जीवन के रण में नहीं।
पतन से बरिये न कराइये,
भरत ! भारत को अपनाइये।

नाथूराम 'शंकर' ने दो छंदों के मिश्रण से भी कुछ नए छंद बनाए। उन्होंने अन्य छंदों के चार चरणों के साथ मिलिन्दपाद के दो चरण मिलाकर और उनका अत्यानुप्रास-क्रम लावनी (अ अ अ अ च च) का सा रखकर अनेक नए छंद बनाए। उदाहरण के लिए उनका त्रोटकात्मक मिलिन्दपाद देखिए :

वस भारत का रस भंग हुआ। (टेक)

अव-दोष वसंत निदाघ बने,
रुख मृग दुकाव विहंग बने,
पुर पत्तन कानन फूल रहे,
परिवार फली फल भूख रहे,

कलि-शासन मत्त मतंग हुआ,
बस भारत का रस-भंग हुआ ।

इसमें प्रथम चार चरण त्रोटक (४ सगण) के हैं और अनिम दो मिलिन्दपाद के और अंत्यानुप्रास-क्रम लावनी का सा (अ.अ. व.व, स.स.स.टेक) है । इसी प्रकार उन्होंने भुजगप्रयतात्मक मिलिन्दपाद कलाधरात्मक मिलिन्दपाद, त्रिविरात्मक मिलिन्दपाद इत्यादि अनेक छंद बनाए । कुछ नए छंद उन्होंने लोग-गीत से भी लिए, जैसे कजली । माधव शुक्ल और श्रीधर पाठक ने लोक-गीत और ग्राम्य गीत के कितने ही छंदों का प्रयोग अपनी कविता में किया ।

प्रबंध-काव्य के लिए भी छंदों में परिवर्तन की आवश्यकता हुई । संस्कृत वृत्तों में अंत्यानुप्रास नहीं होता था, परंतु हिन्दी में काव्य के लिए अंत्यानुप्रास एक अत्यावश्यक अंग माना गया था । प्रबंध-काव्य में अंत्यानुप्रास केवल एक बाधा और बधन स्वरूप है, क्योंकि इसमें प्रवाह और गति ही काव्य का मुख्य अंग है और अंत्यानुप्रास इस प्रवाह में पथर के टुकड़ों का भाँति बाधक है । उदाहरण के लिए 'जयद्रथ-वध' का एक छंद लीजिए :

कर पुण्य दर्शन भक्तयुत भगवान का निज गोह में ।
कृतकृत्यता मानी गिरिश ने मग्न हो सुस्नेह में ॥
फिर नम्रता से आगमन का हेतु जब पूछा अहा !
हरि ने क्या कह पार्थ-प्रण को पाशुपत के हत कहा ॥

यहाँ 'अहा' शब्द बिल्कुल व्यर्थ है और पद्य का अर्थ भी इसन नष्ट होता है, परंतु फिर भी अंत्यानुप्रास के लिए यह अत्यंत आवश्यक है । कभी-कभी तो तुक के लिए शब्द विकृत भी किए जाते हैं और फिर शब्दों पर इतना अत्याचार करने पर भी प्रबंध-काव्य में तुक से कोई सौन्दर्य नहीं बढ़ता प्रवाह घटना ही है । अतएव प्रबंध-काव्यों में अंत्यानुप्रास की कोई आवश्यकता नहीं, फिर भी परंपरा की अवहेलना करना कठिन होता है । अयोध्यासिंह उपाध्याय ने 'प्रिय-प्रवास' के लिए वर्णिक छंद चुने और संस्कृत परंपरा के अनुसार अंत्यानुप्रास नहीं रखा, परंतु अपने छोटे-छोटे प्रबंध काव्यों में, जहाँ उन्होंने मात्रिक छंद लिखे, अंत्यानुप्रासों का सम्मान किया । जयशंकर प्रसाद ने ही पहले पहल 'प्रेम-पथिक' में अनुकृत मात्रिक छंद लिखकर काव्य-परंपरा की अवहेलना की । उनके पश्चात् रत्ननारायण पांडेय, नंदारामशरण

आरोप किया जाय तो गोति-काव्य के उपयुक्त लग और संगीत की सृष्टि हो सकती है। इसी विचार के आधार पर 'शंकर' ने किये की नए छंदों की सृष्टि की जिनमें प्रत्येक चरण तो हिन्दी के मात्रिक अथवा वर्णिक छंदों के होते, परन्तु उनका अत्यानुप्रास क्रम गजल अथवा लावनी का होता। अन्त में उन्होंने कलाभरात्मक राजगीत नामक छंद की सृष्टि की जिसका प्रत्येक चरण १६ मात्रा का कलाभर युद्ध होता था, परन्तु उसका अत्यानुप्रास-क्रम गजल का (अ अ, व अ, ग अ, द अ इत्यादि होता। इसी प्रकार गुदगा-त्मक राजगात, भुजगात्मक राजगीत, रुचिरात्मक राजगात, सुमनात्मक राजगीत इत्यादि नए छंद बने। इस प्रकार हिन्दी छंदों के चरण और लावनी का अत्यानुप्रास-क्रम (अ अ, अ अ, व व, ल ल 'शंकर' ने मायात्मक लावनी बनाई। मैथिलीशरण गुप्त ने 'स्वर्ण मगीत', 'द्वर्ग सद्दोहर' इत्यादि गीतियों में हिन्दी के भिन्न-भिन्न वर्णिक और मात्रिक छंदों में लावनी के अत्यानुप्रास-क्रम का आरोप किया। लक्ष्मणसिंह 'मयक' ने अपने 'मेय गीतों' में इसी क्रम का पालन करके नए छंद लिखे, जैसे :

भरत भारत को अपनाइये । (टेक)

सफलता तुव घैयँ जहाँ, वहीं,
विफल यत्र न हो सकते कहीं,
त्रिविव नंदनकानन है यहीं,
मरण जीवन के रण में नहीं।
पतन से उरिये न उराइये,
भरत ! भारत को अपनाइये।

नाथूराम 'शंकर' ने दो छंदों के मिश्रण से भी कुछ नए छंद बनाए। उन्होंने अन्य छंदों के चार चरणों के साथ मिलिन्दपाद के दो चरण मिलाकर और उनका अत्यानुप्रास-क्रम लावनी (अ अ अ अ व व) का सा रखकर अनेक नए छंद बनाए। उदाहरण के लिए उनका त्रोटकात्मक मिलिन्दपाद देखिए :

धस भारत का रस भग हुआ । (टेक)

अध-दोष वसंत निदाघ बने,
रुज मृग दुकाव विहंग बने,
पुर पतन कानन फूल रहे,
परिवार फली फल झूल रहे,

कलि-शासन मत्त मर्तग हुआ,
बस भारत का रस-भंग हुआ ।

इसमें प्रथम चार चरण त्रोटक (४ सगण) के हैं और अन्तिम दो मिलिन्दपाद के और अंत्यानुप्रास-क्रम लावनी का सा (अ अ व व, स स स टेक) है । इसी प्रकार उन्होंने भुजंगप्रयतात्मक मिलिन्दपाद कलाधरात्मक मिलिन्दपाद, त्रिविरात्मक मिलिन्दपाद इत्यादि अनेक छंद बनाए । कुछ नए छंद उन्होंने लोग-गीत से भी लिए, जैसे कजली । माधव शुक्ल और श्रीधर पाठक ने लोक-गीत और ग्राम्य गीत के कितने ही छंदों का प्रयोग अपनी कविता में किया ।

प्रबंध-काव्य के लिए भी छंदों में परिवर्तन की आवश्यकता हुई । संस्कृत वृत्तों में अंत्यानुप्रास नहीं होता था, परंतु हिन्दी में काव्य के लिए अंत्यानुप्रास एक अत्यावश्यक अंग माना गया था । प्रबंध-काव्य में अंत्यानुप्रास केवल एक बाधा और बधन स्वरूप है, क्योंकि इसमें प्रवाह और गति ही काव्य का मुख्य अंग है और अंत्यानुप्रास इस प्रवाह में पथर के टुकड़ों की भाँति बाधक है । उदाहरण के लिए 'जयद्रथ-वध' का एक छंद लीजिए :

कर पुण्य दर्शन भक्त्युत भगवान का निज गेह में ।

वृत्तवृत्तता मानी गिरिश ने मग्न हो सुस्नेह में ॥

फिर नम्रता से आगमन का हेतु जय पूछा अहा !

हरि ने कथा कह पार्थ-प्रण को पाशुपत के हत कहा ॥

यहाँ 'अहा' शब्द बिल्कुल व्यर्थ है और पद्य का अर्थ भी इसमें नष्ट होता है, परंतु फिर भी अंत्यानुप्रास के लिए यह अत्यंत आवश्यक है । कभी-कभी तो तुक के लिए शब्द विकृत भी किए जाते हैं और फिर शब्दों पर इतना अत्याचार करने पर भी प्रबंध-काव्य में तुक से कोई सौन्दर्य नहीं बढ़ता प्रवाह घटना ही है । अतएव प्रबंध-काव्यों में अंत्यानुप्रास का कोई आवश्यकता नहीं, फिर भी परंपरा की अवहेलना करना कठिन होता है । प्रयोध्यासिंह उपाध्याय ने 'प्रिय-प्रवास' के लिए वर्णिक छंद चुने और संस्कृत परंपरा के अनुसार अंत्यानुप्रास नहीं रखा, परंतु अपने छोटे-छोटे प्रबंध-काव्यों में, जहाँ उन्होंने मात्रिक छंद लिखे, अंत्यानुप्रासों का सम्मान किया । जयशंकर प्रसाद ने ही पहले पहल 'प्रेम-पथिक' में अतुकात मात्रिक छंद लिखकर काव्य-परंपरा की अवहेलना की । उनके रश्चान् रूपनारायण शर्मा, नवपारमेश्वर

आरोप किया जाय तो गीत-काव्य के उपयोग लग और संगीत की सृष्टि हो सकती है। इसी विचार के आधार पर 'शंकर' ने गिनने की नए छंदों की सृष्टि की जिनमें प्रत्येक चरण तो हिन्दी के मात्रिक अथवा वर्णिक छंदों के होते, परन्तु उनका अत्यानुप्रास क्रम गजल अथवा लावनी का होता। अस्तु उन्होंने कलाभरात्मक राजगीत नामक छंद का सृष्टि की जिसका प्रत्येक चरण १६ मात्रा का कलाभर छंद होता था, परन्तु उसका अत्यानुप्रास-क्रम गजल का (अ अ, व अ, म अ, द अ इत्यादि) होता। इसी प्रकार शुद्धगा-त्मक राजगीत, भुजगात्मक गजगीत, कनिगात्मक राजगीत, सुमनात्मक गज-गीत इत्यादि नए छंद बने। इस प्रकार हिन्दी छंदों के चरण और लावनी का अत्यानुप्रास-क्रम (अ अ, अ अ, व व, लेफ 'शंकर' ने मायात्मक लावनी बनाई। मैथिलीशरण गुप्त ने 'स्वर्ण संगीत', 'स्वर्ग सरोवर' इत्यादि गीतियों में हिन्दी के भिन्न-भिन्न वर्णिक और मात्रिक छंदों में लावनी के अत्यानुप्रास-क्रम का आरोप किया। लक्ष्मणसिंह 'मयक' ने अपने 'मेय गीतों' में इसी क्रम का पालन करके नए छंद लिखे, जैसे

भरत भारत को अपनाइये ! (टेक)
 सफलता तुम धैर्य जहो, वहीं,
 विफल यत्न न हो सकते कहीं,
 त्रिविध नंदनकानन है यहीं,
 मरण जीवन के रण में नहीं।
 पतन से बरिये न बराइये,
 भरत ! भारत को अपनाइये।

नाथूराम 'शंकर' ने दो छंदों के मिश्रण से भी कुछ नए छंद बनाए। उन्होंने अन्य छंदों के चार चरणों के साथ मिलिन्दपाद के दो चरण मिलाकर और उनका अत्यानुप्रास-क्रम लावनी (अ अ अ अ व व) का सा रखकर अनेक नए छंद बनाए। उदाहरण के लिए उनका त्रोटकात्मक मिलिन्दपाद देखिए :

वस भारत का रस भरा हुआ। (टेक)
 अध दोष वसंत निदाघ बने,
 रुज भृंग छुकाव विहंग बने,
 पुर पत्तन कामन फूल रहे,
 परिवार फली फल सूख रहे,

कलि-शासन मत्त मतंग हुआ,
बस भारत का रस-भंग हुआ ।

इसमें प्रथम चार चरण त्रोटक (४ सगण) के हैं और अनिम दो मिलिन्दपाद के और अंत्यानुप्रास-क्रम लावनी का सा (अ.अ. व.व, स.स.स.टेक) है । इसी प्रकार उन्होंने भुजगप्रयतात्मक मिलिन्दपाद कलाधरात्मक मिलिन्दपाद, त्रिविरात्मक मिलिन्दपाद इत्यादि अनेक छंद बनाए । कुछ नए छंद उन्होंने लोग-गीत से भी लिए, जैसे कजली । माधव शुक्र और श्रीधर पाठक ने लोक-गीत और ग्राम्य गीत के कितने ही छंदों का प्रयोग अपनी कविता में किया ।

प्रबंध-काव्य के लिए भी छंदों में परिवर्तन की आवश्यकता हुई । संस्कृत वृत्तों में अंत्यानुप्रास नहीं होता था, परंतु हिन्दी में काव्य के लिए अंत्यानुप्रास एक अत्यावश्यक अंग माना गया था । प्रबंध-काव्य में अंत्यानुप्रास केवल एक बाधा और बधन स्वरूप है, क्योंकि इसमें प्रवाह और गति ही काव्य का मुख्य अंग है और अंत्यानुप्रास इस प्रवाह में पत्थर के टुकड़ों की भाँति बाधक है । उदाहरण के लिए 'जयद्रथ-वध' का एक छंद लीजिए :

कर पुण्य दर्शन भक्त्युत भगवान का निज गेह में ।
हृतहृत्पता मानी गिरिश ने मग्न हो सुस्नेह मे ॥
फिर नम्रता से आगमन का हेतु जय पूछा अहा !
हरि ने कथा कह पार्थ-प्रण की पाशुपत के हित कहा ॥

यहाँ 'अहा' शब्द विलकुल व्यर्थ है और पद्य का अर्थ भी इसमें नष्ट होता है, परंतु फिर भी अंत्यानुप्रास के लिए यह अत्यंत आवश्यक है । कभी-कभी तो तुक के लिए शब्द विकृत भी किए जाते हैं और फिर शब्दों पर इतना अत्याचार करने पर भी प्रबंध-काव्य में तुक से कोई सौन्दर्य नहीं बढ़ता प्रवाह घटता ही है । अतएव प्रबंध-काव्यों में अंत्यानुप्रास का कोई आवश्यकता नहीं, फिर भी परंपरा की अवहेलना करना कठिन होता है । प्रोफेसर सिद्ध उपाध्याय ने 'प्रिय-प्रवास' के लिए बह्मिक छंद चुने और संस्कृत परंपरा के अनुसार अंत्यानुप्रास नहीं रखा, परंतु अपने छोटे-छोटे प्रबंध-काव्यों में, जहाँ उन्होंने मात्रिक छंद लिखे, अंत्यानुप्रासों का सम्मान किया । ब्रजशंकर प्रसाद ने हाँ पहले पहल 'प्रेम-पथिक' में अनुकृत मात्रिक छंद लिखकर काव्य-परंपरा की अवहेलना की । उनके पश्चात् रूदनारायण पांडेय, मयारामशरण

गुप्त और सुमित्रानन्दन पंत ने प्रबन्ध-काव्य में अनुकात मात्रिक छंदों का प्रयोग किया।

अनुकात मात्रिक छंदों के अतिरिक्त चगला पयार क अनुकरण में हिन्दी के मुक्तक छंद कवित्त का आधार पर कुछ अनुकात मुक्तक छंदों का प्राप्ति पाया किया गया जो प्रबन्ध-काव्य के लिए अत्यन्त उपयुक्त प्रमाणित हुए। आभार पाठक के 'साध्य अटन' कविता का छंद इस दृष्टि का प्रथम छंद है। गान्ध-नाथ ठाकुर के गीतों के अनुवाद में गिरिधर शर्मा ने एक इसी प्रकार का नया छंद बनाया, परन्तु मनुष्य सुन्दर, प्रवाहपूर्ण और उभययुक्त छंद 'मधुप' (मैथिलीशरण गुप्त ने माइकेल मधुसूदन दत्त के 'मेघनाद वन' और 'वीरांगना' काव्य के अनुवाद में प्रस्तुत किया। इस छंद के प्रत्येक चरण में १५ वर्ण होते हैं जिनमें दीर्घ और लघु वर्णों का कोई क्रम निश्चित नहीं है। परन्तु साधारणतः प्रत्येक चरण में ६ स ६ तक दीर्घ अथवा लघु वर्ण होने हैं। कभी कभी किसी किसी चरण में १० दीर्घ अथवा लघु वर्ण होते मिल जाते हैं, परन्तु ऐसा बहुत कम होता है।

छायावादी कवियों ने छंदों में तबसरा परिवर्तन उपस्थित किया। स्वच्छंदवाद के द्वितीय उत्थान-काल में जब सचेतन कला की विजय हुई तब मगात और चित्र-कल्पना के साथ भावों के बाह्य आवरण—छंदों—में भी परिवर्तन हुए। ये परिवर्तन सुमित्रानन्दन पंत और सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' ने किए। सुमित्रानन्दन पंत ने अपनी 'छन्दोवाच', 'आँसू' और 'परिवर्तन' नामक कविताओं में पदों की मात्राओं में स्वच्छंदतापूर्वक परिवर्तन किए। कभी कभी तो प्रति एक या दो चरणों के पश्चात् मात्राओं में परिवर्तन मिलता है, जैसे -

हाय ! मेरा जीवन,	(११ मात्रा)
प्रेम और आँसू के कन !	(१३ ,,)
आह, मेरा अक्षय - धन,	(१० ,,)
अपरिमित सुंदरता और मनन !	(१५ ,,)
— एक वीणा की मृदु-संकार !	(१६ ,,)
कहाँ है सुंदरता का पार !	(१६ ,,)
तुम्हें किस वर्षण में सुकुमार !	(१६ ,,)
दिखार्ज मैं साकार ?	(१२ ,,)

यहाँ एक ही छंद में पहला चरण ११ मात्रा का, दूसरे और तीसरे १२ मात्रा

के, चौथा १५ मात्रा का, पाँचवें, छठे, और सातवें १६ मात्रा के और अंतिम चरण केवल १२ मात्रा का है। यहाँ एक ही पद्य में पाँच भिन्न प्रकार के छन्द मिलते हैं, और कहीं कहीं पद्य पर पद्य एक ही छन्द में चले जाते हैं। कभी कभी चार चरण के पद्य में एक चरण अन्य तीन चरणों में भिन्न कर दिया गया है, जैसे :

मूँद पलकों में प्रिया के ध्यान को, (१६ मात्रा)
 थाम ले अब हृदय ' इस आह्वान को । (१६ ")
 त्रिभुवन की भी तो श्री भर सकती नहीं (२१ ")
 प्रेयसी के शून्य, पावस-स्थान को । (१६ ")

इसमें पहले, दूसरे और चौथे चरण १६ मात्रा के पीयूषवर्णी हैं, केवल तीसरा चरण २१ मात्रा का है। दो भिन्न छन्दों को मिलाकर एक छन्द बनाने का प्रयत्न तो पहले भी हो चुका है, परन्तु वहाँ चरणों की मात्रा में अंतर और परिवर्तन किसी नियम के आधार पर चलते हैं, केवल कवि की इच्छा पर नहीं, परन्तु यहाँ कोई निश्चित नियम नहीं है। इसी कारण इसे कवि ने 'स्वच्छन्द-छन्द' नाम दिया है। यह निराला के मुक्त छन्द से भिन्न है।

इस प्रकार के परिवर्तन मनमाने ढंग से नहीं किए गए हैं, वरन् इसके पीछे काव्य-साहित्य का एक गूढ़ सिद्धांत छिपा है। संस्कृत आचार्यों ने कई सौ वर्ष पहले ही इसका पता लगा लिया था कि कुछ विशेष रसों की व्यञ्जना के लिए कुछ विशेष छन्द बहुत उपयुक्त होते हैं। करुण रस के लिए मालिनी छन्द बहुत ही उपयुक्त होता है। हिन्दी का छप्पय चार रस के लिए और सबैया शृंगार रस के लिए ठीक बैठता है। प्राचीन समय में जब रस स्थायी भाव, आलवन विभाव, उद्दीपन विभाव अनुभाव और संचारी भावों के सम्मिश्रण से प्रस्तुत होता था तब वह कुछ देर तक स्थायी बना रहता था और इसी कारण एक उपयुक्त छन्द का प्रयोग संभव हो पाता था, परन्तु अब कवि के भाव इतने मिश्रित हो गए हैं कि उनमें कितने ही विरोधी रसों के भाव एक ही में गुंथे रहते हैं। कभी कभी कवि के भाव में अद्भुत शृंगार और करुण दोनों का सम्मिश्रण रहता है और इसलिए उस भाव की उपयुक्त म्लापूर्ण व्यञ्जना के लिए तीन भिन्न छन्दों का प्रयोग आवश्यक हो जाता है। इसी कठिनाई को दूर करने के लिए कवि ने भावों और रसों की उपयुक्त छन्द में प्रकट करने के लिए स्वच्छन्द छन्द का आविष्कार किया जिसमें कल-स्वरूप रस और

भाव के परिवर्तन के साथ छंद भा परिवर्तित होने लगा । कभी कभी तो भाव और रस इतनी शीघ्रता से बदलते हैं कि प्रत्येक चरण अथवा दूसरे तीसरे चरण के पश्चात् छंद बदलना पड़ता है और कभी कभी अनेक पंक्तों तक बदलने की आवश्यकता ही नहीं पड़ती । भावों का गंभीरता और एतद् भाव के अंतर्गत अन्य विविध भावावेगों के समय, अनुपात और सवध से ही यह निश्चित किया जा सकता है कि कय और किम प्रकाश छंदों का मात्रा में परिवर्तन किया जाय । पत का स्वच्छंद छंद ही वास्तव में आधुनिक कविता के मिश्र भावों को उपयुक्त और कलापूर्ण छंदों में व्यक्त करने का एक मात्र साधन था ।

स्वच्छंद-छंद में कहीं कहीं किसी चरण को अधिक महत्त्वपूर्ण तथा प्रभावशाली बनाने के लिए छोटा अथवा बड़ा कर दिया जाता है, जैसे .

याह बचपन का कोमल रात,
जरा का पीला पात,
चार दिन सुखद चौदनी रात,
और फिर अन्धकार अज्ञात ।

इस पद्य में दूसरे चरण में चार मात्रा कम है और इस आकस्मिक तोड़ के कारण उस चरण में अधिक प्रभावशालिता (Emphasis) आ गई है । कहीं कहीं जिह्वा को विश्राम देने के लिए ही कोई चरण छोटा बना दिया जाता है । यह साधारणतः दो भिन्न छंदों का मिलाने के लिए बीच में रख दिया जाता है, जैसे :

रंगीले, गीले फूलों से
अधखिल-भावा से प्रसुद्धित
बाष्प-सरिता के फूलों से
खेलती थी तरंग सी नित ।

— इसी में था असीम अवसित ।

मधुरिमा के मधुमास ।

मेरा मधुकर का सा जावन,
कठिन कर्म है कोमल है मन ।

यहाँ १५ मात्रा और १६ मात्रा के दो छंदों के बीच में १२ मात्रा का एक

छोटा सा चरण 'मधुरिमा के मधुमास' रख देने से एक छंद से दूसरे छंद में बदलने के पहले जिह्वा को थोड़ा सा विश्राम मिल जाता है। कभी कभी छंद की एकस्वरता (Monotony) मिटाने के लिए भी किसी चरण को छोटा बड़ा कर दिया जाता है।

पत ने अपनी सूक्ष्म कलात्मकता और भावों की उपयुक्तता के अनुरोध से चरणों की मात्रा में विविध परिवर्तन किए, परंतु उनके इस स्वछंद-छंद में साधारण कवियों को 'निरकुशाः कवयः' का अधिकार मिल गया और वे कला और भाव की उपयुक्तता का अनुरोध तक में रख मनमाने ढंग से चरणों की मात्राएँ घटाने बढ़ाने लगे। अधिकश कवियों में कला की भावना थी ही नहीं; भाव और रस की निष्पत्ति भी वे उपयुक्त छंद में नहीं करना चाहते थे; उनका उद्देश्य तो छंदों के अकुश में स्वतंत्र होकर काव्य-प्रलाप करना मात्र था। ऐसे ही कवियों के स्वछंद छंद को समालोचकों ने 'रबड़-छंद', 'कैचुआ छंद' 'कगारू छंद' नाम देकर इसे हास्यास्पद बना दिया।

'निराला' ने सबसे पहले मुक्त-छंद (Free-Verse) का हिन्दी में प्रयोग किया। उनके 'अधिवास' से एक छंद लीजिए :

कहो ?—

मेरा अधिवास कहाँ ?

क्या कहा—रुकती है गति जहाँ ।। इत्यादि

कवि ने मुक्त-छन्द के रूप में प्रतिष्ठित नियमों के विरुद्ध विद्रोह किया और अपने भावों की स्वतंत्र व्यञ्जना करने के लिए अत्यधिक स्वतंत्रता का उपयोग किया। हृदय में जब काव्य की भावना जाग्रत हो उठती है तब जितने विचार अथवा भाव उठते हैं उनमें एक प्रकार की स्वाभाविक लय (Rhythm) होती है जो छन्द की लय से भिन्न है। इन भावों को छन्द में व्यञ्जना करने के लिए कवि भाव-लय को छन्द-लय के भीतर लाने के लिए उने विकृत कर देता है। उदाहरण के लिए पत का एक छन्द लीजिए :

और भोले प्रेम ! तुम क्या हो बने
वेदना के विकल हाथों से ? जहाँ
मृमते, राज से विचरते हो, वहीं,
आह है, उन्माद है, उत्ताप है।

इसके विविध भाव-लय इस प्रकार

और भोजे ऐम ।

तुम क्या हो घने घटना के रिक्त हाथों में,

गुमते रात्र में विचारन हो जहाँ,

यहाँ,

आह है उन्माद है, उत्थाप है ।

इन पॉन्च भाव-लयों को छन्द के आररण में लाने के लिए फिर को कहीं एक भाव-लय के कई टुकड़े करने पड़े हैं और कहीं दो तीन भाव-लय एक ही चरण में भर दिए गए हैं। साधारण उपमा की भाषा में कहा जाय तो यह कहा जा सकता है कि एक ही नाप के फोट में कहीं कहीं तो दो तीन आदमी एक ही काट के अलग-अलग लिए जात हैं और फिर कहीं एक फोट किमा मोटे आदमी का आधा अंग भी नहीं टँक पाता। 'निराला' को अपने भाव-लय बहुत प्यारे हैं, इस कारण उन्होंने छन्दों की भाव-लय के अनुरूप काट-छाँट करने का साँचा और भाव-लयों के अनुरूप मुक्त-छन्द की योजना की।

'निराला' के अनुकरण में कितने ही लोगों ने इस मुक्त-छन्द का सफल प्रयोग किया। सियारामशरण गुप्त, मोहनलाल महतो, रामनाथ 'सुमन', शक्तिप्रिय द्विवेदी और 'गुलाब' ने अनेक सफल रचनाएँ मुक्त छन्द में कीं।

काव्य की भाषा

बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में ही कविता की भाषा ब्रजभाषा से खड़ी बोली हो गई थी। खड़ी बोली अब तक केवल साधारण बोलचाल की भाषा थी और यद्यपि वह उन्नीसवीं शताब्दी में ही गद्य की भाषा हो गई थी, परन्तु फिर भी उसमें शब्दों का बहुत अभाव था, क्योंकि गद्य में भी साहित्यिक गद्य बहुत ही कम लिखा गया था। स्वयं ब्रजभाषा का भी शब्द-भण्डार बहुत ही सीमित था और जो कुछ था भी वह उन कवियों की कमाई थी जिन्होंने जन्मभर लौकिक श्रृंगार का ही व्यवसाय किया था। परन्तु जत्र बीसवीं शताब्दी में काव्य के विषय और उपादान, रूप और शैली में अभूतपूर्व उन्नति हुई तो भाषा का सकुचित शब्द भण्डार बहुत ही तुच्छ जान पड़ा। इसके फलस्वरूप अन्य भाषाओं—संस्कृत और उर्दू—से शब्द लिए गए, अँगरेज़ी शब्दों से रूपांतर किए गए और कभी कभी बोलचाल की भाषा से भी शब्द लिए गए। एक अद्भुत

शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं। पिछले कवियों ने इसी भाषा के ही काव्य-भाषा का निर्माण किया और मैथिलीशरण गुप्त ए सिंह ने शुद्ध, सरल और साहित्यिक काव्य-भाषा का

आदोलन के द्वितीय चरण में काव्य-भाषा का आदर्श दिया और एक समृद्ध भाषा-शैली का विकास होने लगा, तत्सम तथा ध्वनि-व्यंजक शब्दों का प्राधान्य था। यह चमत्कार-लोकमय विशेषणों तथा चित्रमय और ध्वन्यात्मक शब्दों का प्रकार के शब्द अधिकांश संस्कृत से लिए गए, अथवा अँगरेज़ी अरित और उनके आधार पर निर्मित किए गए। अँगरेज़ी ही नहीं, कभी कभी तो मुहावरे भी रूपांतरित हुए, जैसे, भ्रम-
an heart का रूपांतर है। 'रेखांकित' शब्द Underlined है। सुमित्रानंदन पंत 'अग्नि, मैं इसका प्रयोग करते हैं :

बाज रजनी सी अचक थी खोजती,
अमित हो शशि के वदन के बीच में,
अचक रेखांकित कभी थी कर रही।
प्रमुखता मुख की सुवर्ण के काव्य में।

Divine light और Divine light का अनुवाद 'स्वर्गीय प्रकाश' का प्रयोग करते हैं :

तुम्हको पहना जगत देखले — यह स्वर्गीय प्रकाश।

[पल्लव, १०—५]

कान से मिले अज्ञान-नयन,

सहज था सजा सजीव-तन। [पल्लव, १०—५]

न' Innocent का रूपांतर है। और भी

कहो आज वह पूर्व-पुरातन वह सुवर्ण का काव्य ?

[पल्लव, १०—११५]

न' का काल 'Golden age का हानुवाद है। इसी प्रकार 'स्वर्ण

अथवा तुने तो चिमल घंश की लुटिया ही बुझोई ।
 परताप का भाई घने तुर्को का मिश्रोई ।
 या कर ले जो करना हो अभी गमं है छोई । इत्यादि

इन पद्यों में 'करामात', 'जिच', 'मात', 'कजा' इत्यादि शुद्ध फारसी के शब्दों के साथ ही साथ 'लात', 'कौर', 'लुटिया' और 'लोई' जैसे गाँव के शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं। साधारण बोलचाल की भाषा और मुहावरे भी इसमें खूब हैं। 'घात की लात' 'लुटिया बुझोना,' 'गर्म लोई', 'जिच गाना' इत्यादि मुहावरे बड़ी खूबी के साथ खपाए गए हैं।

संस्कृत वर्णिक वृत्तों के प्रयोग में कवियों को अधिकांश संस्कृत तत्सम शब्दों का प्रयोग करना पड़ा है। अयोध्यासिंह उपाध्याय ने चौपदों में तो उर्दू और बोलचाल की साधारण भाषा का उपयोग किया, किन्तु 'प्रिय-प्रवास' में संस्कृत-गर्भित, सधि-समास-सयुक्त भाषा का प्रयोग किया। कन्हैयालाल पोद्दार, महावीर प्रसाद द्विवेदी, रामचरित उपाध्याय और मैथिलीशरण गुप्त ने भी वर्णिक वृत्तों में अधिकांश संस्कृत-गर्भित भाषा लिखी। जैसे, रत्नावली' में मैथिलीशरण गुप्त लिखते हैं :

काले और विशाल घास बिखरे फल्लोज के कारण
 फूलों के सम फेनजाल जिसमें, शोभा किये धारण ।
 माला और दुकूल भी ललित हैं होके जखान्दोलित,
 आपद्-अरत तथापि मंजुल मुखी, रसावली शोभित ॥ इत्यादि

इसमें शुद्ध तत्सम वर्णों की अधिकता है। परन्तु न तो यह संस्कृत-गर्भित और न 'हरिऔध' तथा भगवानदीन की उर्दू-मिश्रित बोलचाल की भाषा ही काव्य की मर्यादित भाषा हो सकी। काव्य भाषा का माध्यम पहले पहल महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने 'कुमार-सम्भव-सार' नामक अनुवाद ग्रंथ में उपस्थित किया था। उदाहरण के लिए एक पद्य लीजिए :

यक्षराज जिसका स्वामी है, उसी दिशा की ओर प्रयाण,
 करते हुए देख दिनकर को उल्लंघन कर समय-विधान,
 मन में अति दुःखित सी होकर हुआ जान अपना अपमान,
 छोड़ा दक्षिण-दिशा-बधू ने मजबानिल निश्वास समान ।

इसमें तत्सम और तद्भव वर्णों का प्रयोग हुआ है और उर्दू फारसी के

अधिक प्रचलित शब्द भी प्रयुक्त हुए हैं। पिछले कवियों ने इसी भाषा के आदर्श पर अपनी काव्य-भाषा का निर्माण किया और मैथिलीशरण गुप्त तथा गोपालशरण सिंह ने शुद्ध, सरल और साहित्यिक काव्य-भाषा का प्रयोग किया।

स्वच्छदवाद आंदोलन के द्वितीय चरण में काव्य-भाषा का आदर्श विल्कुल बदल गया और एक समृद्ध भाषा-शैली का विकास होने लगा, जिसमें संस्कृत तत्सम तथा ध्वनि-व्यंजक शब्दों का प्राधान्य था। यह चमत्कार-पूर्ण और आलोकमय विशेषणों तथा चित्रमय और ध्वन्यात्मक शब्दों का युग था। इस प्रकार के शब्द अधिकांश संस्कृत से लिए गए, अथवा अँगरेजी शब्दों से रूपांतरित और उनके आधार पर निर्मित किए गए। अँगरेजी के केवल शब्द ही नहीं, कभी कभी तो मुहावरे भी रूपांतरित हुए, जैसे, भ्रम-हृदय Broken heart का रूपांतर है। 'रेखांकित' शब्द Underlined का अनुवाद है। सुमित्रानंदन पंत 'ग्रथि' में इसका प्रयोग करते हैं :

बाज रजनी सी अजक थी बोजती,
भ्रमित हो शशि के वदन के बीच में,
अचख रेखांकित कभी थी कर रही,
प्रमुखता मुख की सुझवि के काव्य में।

Heavenly light और Divine light का अनुवाद 'स्वर्गीय प्रकाश' है। पंत इसका प्रयोग करते हैं :

तुम्हको पहना जगत देखले —यह स्वर्गीय प्रकाश।

[पल्लव, ५०—५]

उसी प्रकार

कान से मिले अज्ञान-नयन,

सहज था सज्ज सजीला-तन। [पल्लव, ५०—५]

में 'अज्ञान' Innocent का रूपांतर है। और भी

कहो आज वह पूर्ण-पुरातन. वह सुवर्ण का काख ?

[पल्लव, ५०—११५]

में 'सुवर्ण का काल' Golden age का ह्वातानुवाद है। इसी प्रकार स्वप्निल

मुसकान' Dreamy smile से, मुनएजे स्पर्श' Golden touch से और 'रूपहरे' Silvery से बनाए गए हैं। नयशकर प्रसाद के

चमत्कृत होता है मन में,
विश्व के नीरव निर्जन में।

में 'चमत्कृत' Mystified का अनुवाद जान पड़ता है। मैगिलोशरण गुप्त 'जय बोल' शीर्षक कविता में लिखते हैं •

खुबी है कूटनीति की पोल, महारमा गांधी की जय पोल।
नया पैसा उबटे इतिहास, हुआ है नूतन वीर्य विकास।

इसमें 'नया पन्ना उलटे इतिहास' 'To turn a new leaf in history' के आधार पर बनाया हुआ है। इसी प्रकार अन्य अनेक शब्द अंगरेजी से रूपांतरित होकर हिन्दी में आए।

स्वच्छ दवाद के द्वितीय उत्थान-काल में बहुत से नए शब्द काव्य-भाषा में आए। ये नए शब्द दो प्रकार के थे—एक तो ध्वन्यर्थव्यञ्जक (Onomatopoeic) और दूसरे विशेषण और भाववाचक सज्ञा। कवियों ने संस्कृत और हिन्दी कोष से असंख्य ध्वन्यर्थव्यञ्जक शब्द खोज निकाले। अस्तु, स्पदन, स्तम्भित, चीत्कार, यर्राँना, उच्चाल तरंग, अट्टहास, उल्लास, लोल हिलोर, पात, भूम-भूम, रोर, निर्भर, भर भर, उच्छ्र खल, घर्घर-नाद, कराहना, अहह, भकार नि श्वास, मुखरित, बिलखना, आह, बुदबुद, उमड़ना, कलरव, कलकल, छलछल, मर्मर, सनसन, टलमल, गुंजन, कसक, कसकती, सिसकना, शून्य, धूमिल, पुलक, कपन, प्रकपन, चकित, उभार, लहरना, लहरे, हिलोरे, छलकना, भकोरना, गरजना, गुनगुन, दहर-दहर, गभीर, मचलना, चचल, कोलाहल, क्रदन इत्यादि और इसी प्रकार के अनेक शब्द हिन्दी कविता में प्रयुक्त होने लगे। इस प्रकार के शब्दों के अतिरिक्त कितने ही नए, मधुर और कोमल शब्द प्रयुक्त होने लगे जिनसे पदों में माधुर्य की वृद्धि हुई, जैसे :

अरी सजिल की जोल-हिलोर !
यह कैसा स्वर्गीय-हुंसास ?
सरिता की चंचल दग-कोर !
यह जग को अविदित उल्लास ?

आ, मेरे मृदु-अंग झकोर,
नयनों को निज छवि में खोर,
मेरे उर में भर यह रोर । इत्यादि

इसमें 'सलिल', 'हुलाम', 'छवि', 'चचल', 'मृदु अंग', 'बोर' शब्द बहुत ही श्रुति-मधुर और संगीतपूर्ण हैं, इसी कारण यहाँ इस प्रकार के शब्दों का बहुत प्रयोग हुआ ।

स्वच्छन्दवाद का द्वितीय उत्थान-काल चमत्कारपूर्ण तथा आलोकमय विशेषणों का युग था । इस काल में अनेक नए विशेषण हिन्दी और संस्कृत शब्दों से बनाए गए और उनका विस्तृत प्रयोग हुआ । अस्तु, स्वप्न से स्वप्निल विशेषण बना । इसी प्रकार अवसित, अवमान से, हसित, हास्य से, ऐँचीला* बोलचाल के शब्द ऐँचना से, अतिशयना, अतिशय से, अलसित और अलस, आलस्य से, इन्द्रधनुषी†, इन्द्रधनुष से, उर्मिल, उर्मि से और पाशुल, पाशु से विशेषण बनाया गया । दुराव,§ दुराना से भाववाचक सज्ञा बना । इन बनाए हुए शब्दों के अतिरिक्त बहुत से विशेषण और भाववाचक सज्ञा शब्द ढूँढ़ निकाले गए और उनका प्रयोग कविता में होने लगा । माखनलाल चतुर्वेदी की 'खीझमयी मनुहार' में सभी विशेषण साधारण भाषा से लिए गए हैं । परंतु पत और 'निराला' ने विशेषण और भाववाचक सज्ञा शब्द अधिकांश संस्कृत के आधार पर ही निर्मित किए ।

स्वच्छन्दवाद के द्वितीय उत्थान-काल में काव्य की भाषा बहुत ही समृद्ध और संस्कृत-गर्भित हो गई । इसमें सज्ञा और क्रिया की अपेक्षा भाववाचक सज्ञा और विशेषणों का मान बढ़ गया । साथ ही भाषा में व्यञ्जकता, संगीत, माधुर्य और चित्रात्मकता की अद्भुत शक्ति आ गई ।

*—ऐँच ऐँचीला झू-नुरचाप । [पल्लव—पृ० २३]

†—देखना हूँ, जब पतला

इन्द्रधनुषी हलका

देखी घूँघट बादल का

खिलती है कुसुम कला, [पल्लव—पृ० २१]

§—कल्प है शय ! प्रलय, नहीं दुराव है जहा दुराव । [पल्लव—पृ० २४]

तीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थीश में हिन्दी कविता का क्रमिक विकास हुआ। साधारण तुकबंदी प्रारम्भ करके पहले 'जयद्रथ-गण' का अग्रगण्य गतिपूर्ण सरल साहित्यिक रचना हुई, और फिर केवल दस या पंद्रह वर्ष के भीतर ही पत, 'प्रसाद' और 'निराला' के रस और भावव्यक्त सुंदर कलापूर्ण गीति-काव्यों के दर्शन हुए। इस काल की सबसे महत्त्वपूर्ण विशेषता आधुनिक काव्य-कला का विकास है। कला भारतीय काव्य की एक प्रमुख विशेषता रही है। अलंकार-शान्त्र के उदय के साथ ही भारत में कला का भी उदय हुआ और तबसे आज तक कला ही कविता का सबसे महत्त्वपूर्ण अंग बन गई है। कुछ भक्त कवियों ने अवश्य कला का उतना आदर नहीं किया, किन्तु अन्य कवियों के लिए कला ही काव्य था। रीतिकाल में तो कला काव्य का विषय और उपादान था उन गई थी। अलंकार-शान्त्र और नायिका-भेद, जो नाट्य-शास्त्र का एक प्रमुख अंग है, कविता के प्रधान विषय बन गए थे। आधुनिक काल में कला को ही काव्य का प्रधान विषय बनाने का विरोध तो अवश्य किया गया, और रीतिग्रंथों तथा नायिका-भेद के स्थान पर महावीर—पौराणिक और राजपूत—, सामान्य मानवता, प्रकृति और मातृभूमि काव्य के प्रधान विषय और उपादान बने, परंतु कला का विरोध कभी नहीं किया गया। यह सच है कि तीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में भाषा की अशक्तता और अपरिपक्वता के कारण काव्य में कला का नितांत अभाव है, परंतु ज्यों ज्यों भाषा सशक्त और परिपक्व होती गई त्यों त्यों काव्य में कलात्मकता की भी वृद्धि होती गई, यहाँ तक कि स्वच्छंद-वाद आंदोलन के द्वितीय चरण में कला ही काव्य का सबसे महत्त्वपूर्ण अंग बन गई और भाषा-शैली तथा छंदों के चुनाव तक में कला की धूम मच गई।

स्वच्छंदवाद आंदोलन के द्वितीय चरण में हिन्दी काव्य-कला की भावना पश्चिम से ली गई। भारत में काव्य कला के सन्ध में पाँच पाँच भिन्न मत हैं, परंतु आधुनिक कवियों को उनमें एक भी मत नहीं जँचा। ज्ञात यह है कि भारतीय कला का आदर्श प्राचीन आचार्यों द्वारा प्रतिष्ठित और मर्यादित रूढ़ियों, परंपराओं और विविध नियमों का प्रतिपालन मात्र था, परंतु इस व्यक्ति-स्वातंत्र्य के युग में आचार्यों के नियम और विधान केवल बंधन मात्र जान पड़े। आधुनिक कवि तो किसी ऐसी कला की खोज में थे

जिसमें व्यक्ति-स्वातन्त्र्य का सम्मान हो और पश्चिमी कला ठीक इसी प्रकार की थी। उस फिर क्या था, हमारे कवि पश्चिमी कला के भक्त बन गए और उन्होंने पश्चिमी काव्यालंकार और पश्चिमी काव्य-परिभाषा को ग्रहण किया। काव्य की परिभाषा उन्होंने ध्वनि और व्यञ्जना के रूप में स्वीकार की जो पश्चिमी Suggestiveness का रूपांतर मात्र है, और काव्य-लकारों में मानवीकरण (Personification), विशेषण-विपर्यय (Transferred epithet) और ध्वन्यर्थ-व्यञ्जना (Onomatopoeia) का प्रयोग किया।

मानवीकरण हिन्दी के लिये नया नहीं है। रीतिकाल में भी हमें इस अलंकार के बहुधा दर्शन हो जाते हैं, जैसे देव कवि लिखते हैं :

ऐसो हों जो जानखों कि जंहै तू विपै के संग
ए रे मन मेरे तेरे हाथ पाँव तोरख्यों ।

अथवा

जोरत तोरत प्रीत तुही अब तेरी अनीत तुही सहि रे मन !

और पद्माकर अपने 'पातक' को ललकारते हैं :

जैसे तैं न मोसो कहूँ नेक हूँ दरात हतो,
तैसे अब हौँ हूँ तोहि नेक हूँ न डरिहौँ ।

कहै पदमाकर प्रचंड जो परैगो तो
उमंड करि तोसों भुजदंड ठोंकि खरिहौँ ।

चबो चलु, चबो चलु, बिचलु न बीच ही ते
बीच बीच नीच ! तो कुटुम्ब की कचरिहौँ ।

ए रे दगादार, मेरे पातक अपार, तोहि
गंगा की कछार में पछार छार करिहौँ ।

परंतु रीतिकाल में मानवीकरण कोई अलंकार नहीं समझा जाता था। आधुनिक काल में पश्चिम के प्रभाव से मानवीकरण एक प्रधान अलंकार समझा जाने लगा और इसके फल-स्वरूप इसका प्रयोग भी बहुत बढ़ गया। अस्तु, सुमित्रानंदन पंत 'छाया' से पूछते हैं :

कहो, कौन हो दमदमती-सी
इस तरह के नीचे सोई ?

हाय ! तुम्हें भी त्याग गया क्या
अलि नल सा निष्ठुर कोहं ?

और बालकृष्ण शर्मा नवान 'विग्राहकुल' में लिखते हैं :

मचल मचल कर उष्यंश ने छाँवा नीरवता का माघ,
विकट प्रतीक्षा ने धीरे से कहा, निष्ठुर हो तुम तों नाथ ।
नाद-मल्ल की रुचिर उमासिद्धा, मेरी इच्छा हुई दृढाश,
बढ़कर उस निस्तब्ध वायु में घझा गया मेरा निर्यास ।

[सरस्वती, त्रिमास्य—१९१८]

पहले छंद में 'छाया' का और दूसरे में 'उत्कटा', नीरवता' 'प्रतीक्षा',
'हृच्छा और 'निश्वास' का मानवीकरण हुआ ।

मानवीकरण से काव्य में नाटकीय प्रभाव (Dramatic effect) की वृद्धि होती है और इस प्रकार उसकी व्यञ्जनाशक्ति और प्रभावशीलता बढ़ जाती है । पत के उपरोक्त छंद में कवि यदि मानवीकरण के स्थान पर छाया की दमयती से उपमा देकर इस प्रकार लिखता कि जैसे निष्ठुर नल से छोड़े जाने पर दमयती तरु के नीचे व्याकुल सोई पड़ी थी, उसी प्रकार छाया भी वृक्ष के नीचे पड़ी है, तो उसमें यह नाटकीय प्रभाव न आ पाता और न यह भाव पाठकों के भस्तिष्क में सीधे बिना किसी बाधा के प्रवेश कर पाता । इसमें कोई सदेह नहीं कि मानवीकरण ने आधुनिक कविता में नई जान डाल दी है ।

विशेषण विपर्यय का भी आधुनिक हिन्दी कविता में खूब प्रचार है, जैसे -

आह ! यह मेरा गीला-गान ! [पल्लव पृष्ठ—१७]

और कल्पना में है कसकती-वेदना,
अश्रु में जीता, सिसकता गान है । [पल्लव पृष्ठ—१७]

और भी कल्पने ! आओ सजनि उस प्रेम की,
सजल-सुधि में मग्न हो जावें पुनः
खोजने खोये हुए निज रत्न को । [मंथि, पृष्ठ—१]

'गीला-गान' में गान का विशेषण गोला है, परन्तु गाना तो कभी गोला नहीं

होता। उसी प्रकार 'सिसकता-गान' भी है। परंतु गान के विशेषण 'गीला' और 'सिसकता', एक आँसू बहाते हुए और सिसकते हुए मनुष्य का चित्र उपस्थित करते हैं। उसी प्रकार 'सजल-सुधि' में एक ऐसे मनुष्य का चित्र सम्मुख आ जाता है जो अपने अतीत की स्मृति में आँसू बहा रहा है। ये विशेषण-विपर्यय काव्य की भाषा को चित्रमय और अर्थव्यंजक बना देते हैं। इन के आधार पर कवि उसे जो कुछ कहना होता है उसका एक चित्र सा खींच देता है और पाठक कवि के भावों को 'जाग्रत् स्वप्न' की भाँति देख लेते हैं। विशेषण-विपर्यय काव्य में कलात्मकता और चित्रमय व्यंजना की अभिवृद्धि करता है।

ध्वन्यर्थ-व्यंजना (Onomatopoeia) काव्य में संगीत की वृद्धि करती है, जैसे :

चातक की आकुल पी पी, गुन-गुन कलरव भ्रमरों का,
पणों का मधु मर्मर-ध्वनि, कोजाहल गगन-चरों का,
निर्भर का मर्मर विराव, कल-कल आराव सरित का,
सागर का वह जहर-नाद स्वर हहर-हहर मारुत का।

अथवा गरज, गगन के गान ! गरज गम्भीर-स्वरों में,
भर अपना सन्देश उरों में, औ अधरों में,
बरस भरा में, बरस सरित, गिरि, सर, सागर में,
हर मेरा सन्ताप, पाप जग का क्षण भर में।

इन पद्यों में शब्दों के नाद से ही अर्थ की व्यंजना हो जाती है। 'निराला' ने इस अलंकार का सफलतापूर्वक प्रयोग किया है। सुमित्रानंदन पंत विशेषण-विपर्यय के प्रयोग में और जयशंकर प्रसाद मानवीकरण के प्रयोग में सबसे बड़े चढ़े हैं। इन तीनों काव्यालंकारों से काव्य में चित्रमयता, ध्वनि-व्यंजना और भाव-व्यजकता की अद्भुत वृद्धि हुई। अस्तु, द्वितीय स्वच्छंदवादो आंदोलन के अंतर्गत जो छायावादी कविताएँ लिखी गईं, उनमें कला की दृष्टि से व्यंजना का प्राधान्य है।

किन्तु बड़े कवियों ने जो गुण कविता को व्यंजना-शक्ति और कलात्मकता के प्राण थे, वे ही साधारण कवियों में उनकी दुर्बलता के द्योतक बन गए। कला के क्षेत्र में वैयक्तिक स्वतंत्रता काव्य की अधोगति का कारण हुई। अनेक साधारण कवियों ने, जिनमें कला की भावना लेश-भात्र भी न थी, बड़े कवियों का अंध अनुकरण आरंभ कर दिया। उन्होंने 'खंड छंद' का प्रयोग

किया क्योंकि उसका लिप्यना बहुत आसान था, और लये लये संधि-समास संयुक्त क्लिष्ट संस्कृत शब्दों का प्रयोग किया जिनका प्रयोग में कोई अर्थ न होता। 'चिता' नामक कविता में 'गुलाब' लिखते हैं।

कवि की भविष्य कविता लेकर, धू धू जलती मैं धार धार,
 रो रो मरती छविमयी प्रकृति, है कंचल हाहाकार प्यार,
 संसार देगता है एक टक
 मम हँसती लाल लाल लपटें, हँसता शरीर हँसता नाटक।
 मैं नहीं जानती किम वन का करके मधुमय पंखपर्य्य अंत,
 आता है मदन-तुल्य सुन्दर इस दुनिया में मधुमय चमंत,
 मेरा मुनकर संदेश-आस,
 देता प्रिय पीत-निर्मंत्रण-लिपि, 'जरा सावधान है मृत्यु पास।'

[माधुरी—माचं, १९२५]

उपरोक्त कविता में कुछ पंक्तियों में व्यजना है, कुछ अलंकार हैं, विशेषण-विपर्यय और ध्वन्यर्थ व्यजना भी है परंतु इसमें जिस वस्तु का अभाव है वह है 'अर्थ'। कवि ने भाव और विचार के अभाव की पूर्ति शब्दों के द्वारा की है। वस्तुतः इन कवियों के पास कहने को बहुत थोड़ा होने के कारण उन थोड़े से भावों को ही अलंकृत शब्दावली की तड़क मड़क और वाष्पा-डम्बर में सुसज्जित करके वे उन्हें गभीर और प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न करते। प्रायः सुंदर भावगर्भित पदावली बिना किसी अर्थ-संगति के किसी सुंदर छंद में इस आशा से सजा दी जाती है कि पढ़ने वाले इनमें से कुछ गभीर अर्थ निकाल ही लेंगे। जनवरी १९२३ की 'माधुरी' में 'प्रज्वलित वह्नि' नाम की एक कविता इस प्रकार प्रकाशित हुई थी :

वह चली आह ! कैसी बयार,
 खोला अतीत का जटिल द्वार।

जीवन-वन की वृक्षावलियों,
 विस्मृत-पथ की सँकरी गलियों,
 अति व्यथित हास्य की नवकलियों,
 तिमिराग्रस्ता पर्णावलियों;
 कर रहीं अनोखा आज प्यार,
 वह चली आह ! कैसी बयार।

इस कविता में 'जीवन-वन की वृक्षावलियाँ' और 'विस्मृत-पय की सँकरी गलियाँ' इत्यादि प्रयोग अत्यंत व्यंजनामय और भावात्मक हैं, परंतु पूरी कविता का कोई अर्थ नहीं। कवि ने यों ही शब्दों का एक आडम्बर खड़ा कर रखा है।

अर्थ के अभाव के अतिरिक्त कवियों में कहीं तर्क-संगति और समानुपात-बोध (Sense of proportion) का भी अभाव दिखाई पड़ता है। भावनाओं को मूर्त रूप देने में कोई दोष नहीं, परंतु जब एक भावना मूर्त हो जाने पर मनुष्य की भाँति सोने, स्वप्न देखने और करवट लेने लगती है, तब उसमें अस्वाभाविकता आ जाती है और तर्क-संगति की सीमा अतिक्रान्त हो जाने के कारण वह कल्पना उपहासास्पद जान पड़ती है। उदाहरण के लिए 'प्रसाद' की अभिलाषा का नाटक देखिये :

अभिजापाओं की करवट, फिर सुप्त व्यथा का जगना,
सुख का सपना हो जाना, भीगी पलकों का क्षणान्त । इत्यादि

मूर्त-विधान में कवियों को कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है। किन्तु कल्पना में तर्क-संगति एक प्रधान वस्तु है। जब कल्पना बिना किसी तर्क-संगति के एक वेपर की उड़ान भरने लगती है, तब वह ऊहात्मक और असंगत हो जाती है। अस्तु, जहाँ सुमित्रानंदन पंत 'नक्षत्र' को संबोधन करके कहते हैं :

ऐ नक्षत्रता के बहु-बुद्बुद !
काल-चक्र के विद्युत कन !
ऐ स्वप्नों के नीरव-चुम्बन !
तुहिन-दिवस ! आकाश-सुमन !

वहाँ, कवि की पहली दो कल्पनाएँ अत्यंत भ्रष्ट और कवित्वपूर्ण हैं, किन्तु तीसरी कल्पना 'ऐ स्वप्नों के नीरव-चुम्बन !' असंगत है और एक दूर की उड़ान सी जान पड़ती है। 'निराला' की कविता में ऐसी असंगत कल्पनाएँ प्रायः मिलती हैं।

कहीं कहीं कवियों ने बहुत ही कठिन भाषा का प्रयोग किया है। भाषा की बटिलता और दुरुहता का दोष 'निराला' की कविता में प्रायः मिल जाता है। उनके 'परलोक' का एक उदाहरण लीजिए :

किया क्योंकि उसका लिपना बहुत आसान था, और लंबे लंबे संधि समास संयुक्त क्लिष्ट संस्कृत शब्दों का प्रयोग किया जिनका प्रयोग में कोई अर्थ न होता। 'चिता' नामक कविता में 'गुलाब' लिखते हैं :

कवि की भवित्य कविता लेकर, भू भू जलती मैं बार बार,
 रो रो मरती छविमयी प्रकृति, है केवल दादाकार प्यार,
 संसार देगता है एक टक
 मम हँसती लाल लाल जपटें, हँसता शरीर हँसता नाटक।
 मैं नहीं जानती किम चन का करके मधुमय पेशवर्ष अंत,
 आता है मदन-तुल्य सुन्दर इस दुनिया में मधुमय वसंत,
 मेरा मुनकर मंदैश-आस,
 देता प्रिय पीत-निमंग्रण-लपि, 'जग सावधान है मृत्यु पास।'

[माधुरी—गानं, १९२५]

उपरोक्त कविता में कुछ पंक्तियों में व्यञ्जना है, कुछ अलंकार हैं, विशेषण-विपर्यय और ध्वन्यर्थ व्यञ्जना भी है। परन्तु इसमें जिस वस्तु का अभाव है वह है 'अर्थ'। कवि ने भाव और विचार के अभाव की पूर्ति शब्दों के द्वारा की है। वस्तुतः इन कवियों के पास कहने को बहुत थोड़ा होने के कारण उन थोड़े से भावों को ही अलंकृत शब्दावली की तड़क भड़क और बाह्या-दम्बर में सुसज्जित करके वे उन्हें गभीर और प्रभावशाली बनाने का प्रयत्न करते। प्रायः सुंदर भावगर्भित पदावली बिना किसी अर्थ-संगति के किसी सुंदर छंद में इस आशा से सजा दी जाती है कि पढ़ने वाले इनमें से कुछ गभीर अर्थ निकाल ही लेंगे। जनवरी १९२३ की 'माधुरी' में 'प्रज्वलित वह्नि' नाम की एक कविता इस प्रकार प्रकाशित हुई थी :

वह चली आह ! कैसी बयार,
 खोला अतीत का जटिल द्वार।

जीवन-वन की वृक्षावलियाँ,
 विस्मृत-पथ की सँकरी गलियाँ,
 अति व्यथित हास्य की नवकलियाँ,
 सिमिराग्रस्ता पर्यावलियाँ;
 कर रही अनोखा आज प्यार,
 वह चली आह ! कैसी बयार।

इस कविता में 'जीवन-वन की वृद्धावलियाँ' और 'विस्मृत-पथ की सँकरी गलियाँ' इत्यादि प्रयोग अत्यंत व्यजनामय और भावात्मक हैं, परंतु पूरी कविता का कोई अर्थ नहीं। कवि ने यों ही शब्दों का एक आडम्बर खड़ा कर रखा है।

अर्थ के अभाव के अतिरिक्त कवियों में कहीं तर्क-संगति और समानुपात-बोध (Sense of proportion) का भी अभाव दिखाई पड़ता है। भावनाओं को मूर्त रूप देने में कोई दोष नहीं, परंतु जब एक भावना मूर्त हो जाने पर मनुष्य की भाँति सोने, स्वप्न देखने और करवट लेने लगती है, तब उसमें अस्वाभाविकता आ जाती है और तर्क-संगति की सीमा अतिक्रान्त हो जाने के कारण वह कल्पना उपहासास्पद जान पड़ती है। उदाहरण के लिए 'प्रसाद' की अभिलाषा का नाटक देखिये :

अभिजापाओं की करवट, फिर सुप्त व्यथा का जगना,
सुख का सपना हो जाना, भीगी पक्षों का लगना। इत्यादि

मूर्त-विधान में कवियों को कल्पना का आश्रय लेना पड़ता है। किन्तु कल्पना में तर्क-संगति एक प्रधान वस्तु है। जब कल्पना बिना किसी तर्क-संगति के एक वेपर की उड़ान भरने लगती है, तब वह ऊहात्मक और असंगत हो जाती है। अस्तु, जहाँ सुमित्रानंदन पंत 'नक्षत्र' को संबोधन करके कहते हैं :

ऐ नक्षत्रता के बहु-शुद्ध !
काल-चक्र के विद्युत कन !
ऐ स्वप्नों के नीरव-सुम्न !
तुहिन-दिवस ! आकाश-सुमन !

वहाँ, कवि की पहली दो कल्पनाएँ अत्यंत श्रेष्ठ और कवित्वपूर्ण हैं, किन्तु तीसरी कल्पना 'ऐ स्वप्नों के नीरव-सुम्न !' असंगत है और एक दूर की उड़ान सी जान पड़ती है। 'निराला' की कविता में ऐसी असंगत कल्पनाएँ प्रायः मिलती हैं।

कहीं कहीं कवियों ने बहुत ही कठिन भाषा का प्रयोग किया है। भाषा की बटिलता और दुरुद्धता का दोष 'निराला' की कविता में प्रायः मिल जाता है। उनके 'परलोक' का एक उदाहरण लीजिए :

नयन मुँदेंगे जय, क्या देंगे ?

चिर - प्रिय - दर्शन ?

शत-सहस्र-जीवन पुनर्कृत, पशु

प्यालाकरीण ?

धमरण - रणमय मृग - पद-रज ?

विषुद्व घन-सुम्पन ?

निर्विरोध प्रतिहत भी

अप्रतिहत आखिन्न ?

इस परलोक की कई परिक्रमाएँ करने के पश्चात् भी इसका रहस्य समझ में नहीं आता ।

इनके अतिरिक्त आधुनिक कविता में और भी अनेक साधारण दोष मिलते हैं, फिर भी इसमें सदेह नहीं कि कला की दृष्टि से आधुनिक काव्य में एक नवीनता और मौलिकता मिलती है । आधुनिक काव्य को हम कला और गीति-काव्य का युग कह सकते हैं ।



तीसरा अध्याय

गद्य

ऐतिहासिक पृष्ठभूमि

बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी गद्य का इतिहास उसके अव्यवस्थित होने और पुनः व्यवस्थित और विकसित होने का इतिहास है। बीसवीं शताब्दी के आरंभ में गद्य में विशृंखला आ गई और एक अराजकता-सी फैल गई। लेखकों के लिए कोई आदर्श सामने न था; उन्होंने अपना आदर्श स्वयं निश्चित किया और प्रत्येक लेखक ने अपनी मनमानी भाषा और भाव, नियम और विधान प्रस्तुत कर लिए। गद्य का कोई निश्चित भाषा, प्रतिष्ठित परंपरा और मर्यादित आदर्श न था। उन्नीसवीं शताब्दी में भारतेन्दु हरिश्चंद्र ने गद्य की भाषा को एक निश्चित रूप देकर गद्य-परंपरा चलाई थी और साथ ही बालकृष्ण भट्ट, प्रतापनारायण मिश्र और बालमुकुंद गुप्त ने गद्य-शैली को भी जन्म दिया था, परंतु निकट निरीक्षण से जान पड़ेगा कि उन्नीसवीं शताब्दी का गद्य-साहित्य अपने मूलरूप में 'गोष्ठी-साहित्य' था। लेखकगण कुछ थोड़े से साहित्यिक रुचिवाले एक वर्ग-विशेष के लिए ही लिखते थे। उस वर्ग में सभी लेखक भी थे और पाठक भी। इस संकुचित वर्ग के पथ-प्रदर्शक भारतेन्दु हरिश्चंद्र थे, जो एक निश्चित तद्भवयुक्त शुद्ध हिन्दी के पक्षपाती थे। इन लेखकों का विषय और उपादान, शब्द-भंडार और दृष्टि-कोण—सभी कुछ बहुत संकुचित था। उन्हें उर्दू, बंगला, संस्कृत और अंगरेज़ी से न कुछ काम था न उनसे कोई झगड़ा। परंतु क्रमशः ज्यों ज्यों सामाजिक, राजनीतिक और धार्मिक आवश्यकताएँ बढ़ती गईं, त्यों त्यों हिन्दी के पक्षपातियों को यह बात समझ में आने लगी कि इस 'गोष्ठी-साहित्य' ने

काम न चलेगा। एक सीमित वर्ग-विशेष में हिन्दी-प्रचार ने इस सार्वजनिक-समानाधिकार के युग में साहित्य की समुचित उन्नति नहीं हो सकी, वरन् हिन्दी का सर्वसाधारण में प्रचलित होना अत्यन्त आवश्यक है। इसके फल-स्वरूप उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम वर्षों में कुछ सुयोग्य व्यक्तियों ने सर्व-साधारण में हिन्दी प्रचार के लिए एक वृद्ध आंदोलन आरम्भ किया। भारनेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने लेखों और भाषणों द्वारा तथा गौरीदत्त और प्रयोध्याप्रसाद खत्री ने हिन्दी-प्रचार का झंडा उठाकर चारों ओर घूम घूमकर अपने भाषणों द्वारा इसका प्रचार किया। १८९० ई० में श्यामसुन्दर दास ने कुछ उत्साही नवयुवकों की सहायता से काशी में 'नागरी प्रचारिणी सभा' की स्थापना की जिसका मुख्य उद्देश्य उत्तर भारत में नागरी लिपि और हिन्दी भाषा का प्रचार करना था। सभा सयुक्त-प्रातः के लेफ्टिनेन्ट गवर्नर के पास एक डेप्यूटेशन भी ले गई, जिसके फल-स्वरूप १८९० ई० में कचहरियों में हिन्दी की स्थान मिला। दूसरी ओर देवकीनन्दन खत्री, किशोरीलाल गोस्वामी और गोपालराम गहमरो अपने मौलिक तथा अनुवादित उपन्यासों के द्वारा हिन्दी पाठकों की संख्या में अद्भुत वृद्धि कर रहे थे। कहा जाता है कि खत्री के 'चंद्रकाता सतति' पढ़ने के लिए ही असंख्य मनुष्यों ने हिन्दी सीखी। इस प्रकार सर्व-साधारण और शिक्षित समाज में हिन्दी-प्रचार के लिए सभी ओर से अथक परिश्रम किया जा रहा था।

इस प्रचार-कार्य के फल त्रिसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में दिखाई पड़ने लगे। हमारे प्रचारकों का कहना था कि सब लोग अपनी मातृभाषा का प्रयोग करें और अपनी मातृभाषा हिन्दी में ही पुस्तकें लिखें और लिखावें। पहले तो लोगों को कुछ हिचक-सी मालूम हुई और अपनी अयोग्यता का भी ध्यान आया, परन्तु फिर यह सोचकर कि मातृभाषा तो सीखने की वस्तु नहीं है, सभी लोग अपनी मातृभाषा अच्छी तरह लिख पढ़ सकते हैं और सभी को अपनी मातृभाषा की अपनी शक्ति के अनुसार सेवा करने का पूरा अधिकार प्राप्त है, वे एक उत्साह और आत्मविश्वास के साथ साहित्य की सृष्टि करने के लिए प्रस्तुत हो गए। वे इस साहित्य-सेवा को एक बहुत बड़ा आत्म-त्याग समझते थे, क्योंकि हिन्दी लिखने पढ़ने के लिए उन्हें अपने व्यर्थ समय की भेंट चढ़ानी पड़ती थी, और इसलिए कि उन्होंने इस महान् आदर्श की प्रेरणा से साहित्य सेवा प्रारम्भ की, वे भाषा का पूर्ण ज्ञान प्राप्त करने का कष्ट सहन करना नहीं चाहते थे। उन्होंने आँख बंद करके जो कुछ भी समझ

में आया, जो कुछ उन्हें सचा, बेस उसी को अपनी 'मौलिक' भाषा में लिख डाला। इसका फल वही हुआ जो होना चाहिए था; भाषा एकदम विश्रुंखल हो गई। साथ ही अनेक समस्याएँ भी उठ खड़ी हुईं।

पहली समस्या भाषा की अराजकता की थी। संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी पढ़े लिखे मनुष्यों में जब हिन्दी का प्रचार बढ़ चला तब ऐसे असंख्य लेखक निकलने लगे जिनकी भाषा और भाव में संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी के भाषा और भाव की प्रत्यक्ष छाया पड़ने लगी। ऐसा होना अवश्यम्भावी था। हिन्दीभाषी उत्तर भारत में बहुत दूर तक फैले हुए थे। पंजाब और पश्चिमी संयुक्त-प्रांत में पहले उर्दू का एकछत्र राज्य था, परंतु आर्यसमाज के प्रयत्न से वहाँ के हिन्दुओं में हिन्दी का प्रचार बढ़ने लगा और अब उन लोगों ने हिन्दी लिखना प्रारंभ किया तब उनकी भाषा में फारसी, अरबी और उर्दू के शब्द अधिक संख्या में आने लगे। लाला हरदयाल लिखते हैं :

पंजाब में रोज़ की बाज़बाज़ और पढ़ने लिखने में फ़ारसी-मिश्रित उर्दू ही का दौरा-दौरा है। यहाँ हिन्दी लड़के फ़ारसी पढ़ते हैं। मद्रसे में मौलवी साहब की जमाअत ऐसी भरी रहती है जैसे घिप्टर की रंगभूमि। पर बेचारे संस्कृत के अध्यापक का कमरा खँडहर की तरह सुना रहता है।

[पंजाब में हिन्दी की ज़रूरत, सरस्वती, सितम्बर १९०७]

इस उद्धरण में रेखांकित शब्द उर्दू और फारसी के हैं।

बंगाल प्रांत के मुख्य नगर कलकत्ता में हिन्दीभाषियों की संख्या बहुत थी और वे बंगालियों के ससर्ग में रहने के कारण बँगला भाषा और साहित्य से परिचित हो गए थे। इसलिए उनकी रचनाओं में बँगला भाषा का प्रभाव प्रत्यक्ष रूप में मिलता है। हमारे पड़ोसी बिहार के निवासी भी हिन्दी-भाषी हैं, परंतु उनका राजनीतिक और शिक्षा सबब बंगाल से होने के कारण (१६१२ के पहले बिहार बंगाल प्रांत का एक भाग था और बिहारी अपनी उच्च शिक्षा के लिए कलकत्ता विश्वविद्यालय में जाते थे।) वे बँगला भाषा और साहित्य के अच्छे ज्ञाता हुआ करते थे और इसी कारण उसकी हिन्दी रचनाओं में बँगला के शब्द और कोमल-कात-पदावली अधिकता से मिलती है। जैसे वरजपुरा-बिहार-निवासी राधिकारमण सिंह लिखते हैं :

नव-वर्षति का प्रेम जो प्रथम प्रथम-मिखन-मंदिर की कुसुम शय्या से शिसरोन्मुख-जब-प्रपात की भीति दुरंत वेग से प्रधावित होता है; पीछे

काम न चलेगा। एक सीमित वर्ग-विशेष में हिन्दी-प्रचार में इस सार्वजनिक-समानाधिकार के युग में साहित्य की समुचित उन्नति नहीं हो सक्ती, वरन् हिन्दी का सर्वसाधारण में प्रचलित होना अत्यन्त आवश्यक है। इसके फल-स्वरूप उन्नीसवीं शताब्दी के अन्तिम वर्षों में कुछ सुयोग्य व्यक्तियों ने सर्व-साधारण में हिन्दी प्रचार के लिए एक वृद्ध आंदोलन आरम्भ किया। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने अपने लेखों और भाषणों द्वारा तथा गौरीदत्त और त्रयोधुनाप्रसाद खत्री ने हिन्दी-प्रचार का झंडा उठाकर चारों ओर घूम घूमकर अपने भाषणों द्वारा इसका प्रचार किया। १८६१ ई० में श्यामसुन्दर दास ने कुछ उत्साही नवयुवकों की सहायता से काशी में 'नागरी प्रचारिणी सभा' की स्थापना की जिसका मुख्य उद्देश्य उत्तर भारत में नागरी लिपि और हिन्दी भाषा का प्रचार करना था। सभा सयुक्त-प्रातः के लेफ्टिनेन्ट गवर्नर के पास एक डेप्यूटेशन भी ले गई, जिसके फल-स्वरूप १८६० ई० में कचहरियों में हिन्दी को स्थान मिला। दूसरी ओर देवकीनन्दन खत्री, किशोरीलाल गोस्वामी और गोपालराम गहमरी अपने मौलिक तथा अनुवादित उपन्यासों के द्वारा हिन्दी पाठकों की संख्या में अद्भुत वृद्धि कर रहे थे। कहा जाता है कि खत्री के 'चंद्रकाता सतति' पढ़ने के लिए ही असंख्य मनुष्यों ने हिन्दी सीखी। इस प्रकार सर्व-साधारण और शिक्षित समाज में हिन्दी-प्रचार के लिए सभी ओर से अथक परिश्रम किया जा रहा था।

इस प्रचार-कार्य के फल तीसरी शताब्दी के प्रारम्भ में दिखाई पड़ने लगे। हमारे प्रचारकों का कहना था कि सब लोग अपनी मातृभाषा का प्रयोग करें और अपनी मातृभाषा हिन्दी में ही पुस्तकें लिखें और लिखावें। पहले तो लोगों को कुछ हिचक-सी मालूम हुई और अपनी अयोग्यता का भी ध्यान आया, परन्तु फिर यह सोचकर कि मातृभाषा तो सीखने की वस्तु नहीं है, सभी लोग अपनी मातृभाषा अच्छी तरह लिख पढ़ सकते हैं और सभी को अपनी मातृभाषा की अपनी शक्ति के अनुसार सेवा करने का पूरा अधिकार प्राप्त है, वे एक उत्साह और आत्मविश्वास के साथ साहित्य की सृष्टि करने के लिए प्रस्तुत हो गए। वे इस साहित्य-सेवा को एक बहुत बड़ा आत्म-त्याग समझते थे, क्योंकि हिन्दी लिखने पढ़ने के लिए उन्हें अपने व्यर्थ समय की भेंट चढ़ानी पड़ती थी, और इसलिए कि उन्होंने इस महान् आदर्श की प्रेरणा से साहित्य सेवा प्रारम्भ की, वे भाषा का पूर्ण ज्ञान प्राप्त करने का कष्ट सहन करना नहीं चाहते थे। उन्होंने आँख बंद करके जो कुछ भी समझ

में आया, जो कुछ उन्हें रुचा, बस उसी को अपनी 'मौलिक' भाषा में लिख डाला। इसका फल वही हुआ जो होना चाहिए था; भाषा एकदम विशृंखल हो गई। साथ ही अनेक समस्याएँ भी उठ खड़ी हुईं।

पहली समस्या भाषा की अराजकता की थी। संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी पढ़े लिखे मनुष्यों में जब हिन्दी का प्रचार बढ़ चला तब ऐसे असंख्य लेखक निकलने लगे जिनकी भाषा और भाव में संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी के भाषा और भाव की प्रत्यक्ष छाया पड़ने लगी। ऐसा होना अवश्यम्भावी था। हिन्दीभाषी उत्तर भारत में बहुत दूर तक फैले हुए थे। पंजाब और पश्चिमी सयुक्त-प्रांत में पहले उर्दू का एकछत्र राज्य था, परंतु आर्यसमाज के प्रयत्न से वहाँ के हिन्दुओं में हिन्दी का प्रचार बढ़ने लगा और जब उन लोगों ने हिन्दी लिखना प्रारंभ किया तब उनकी भाषा में फारसी, अरबी और उर्दू के शब्द अधिक संख्या में आने लगे। लाला हरदयाल लिखते हैं :

पंजाब में रोज़ की बाज़ार और पढ़ने लिखने में फारसी-मिश्रित उर्दू ही का दौरा है। यहाँ हिन्दी लड़के फारसी पढ़ते हैं। मद्रसे में मौखवी साहब की जमाअत ऐसी भरी रहती है जैसे थिप्टर की रंगभूमि। पर बेचारे संस्कृत के अध्यापक का कमरा खँडहर की तरह सूना रहता है।

[पंजाब में हिन्दी की ज़रूरत, सरस्वती, सितम्बर १९०७]

इस उद्धरण में रेखांकित शब्द उर्दू और फारसी के हैं।

बंगाल प्रांत के मुख्य नगर कलकत्ता में हिन्दीभाषियों की संख्या बहुत थी और वे बंगालियों के सर्ग में रहने के कारण बँगला भाषा और साहित्य से परिचित हो गए थे। इसलिए उनको रचनाओं में बँगला भाषा का प्रभाव प्रत्यक्ष रूप में मिलता है। हमारे पड़ोसी बिहार के निवासी भी हिन्दी-भाषी हैं, परंतु उनका राजनीतिक और शिक्षा संबंध बंगाल से होने के कारण (१६१२ के पहले बिहार बंगाल प्रांत का एक भाग था और बिहारी अपनी उच्च शिक्षा के लिए कलकत्ता विश्वविद्यालय में जाते थे।) वे बँगला भाषा और साहित्य के अच्छे ज्ञाता हुआ करते थे और इसी कारण उसकी हिन्दी रचनाओं में बँगला के शब्द और कोमल-कात-पदावली अधिकता से मिलती है। जैसे सूरजपुरा-बिहार-निवासी राधिकारमण सिंह लिखते हैं :

नव-वर्षा का प्रेम जो प्रथम प्रथम-मिशन-मंदिर की कुसुम शय्या से शिखरोन्मुख-जब-प्रपात की भीति दुरंत वेग से प्रवाहित होता है; पीछे

शान्त-स्तिमित प्रवाह होकर समय सागर में जा मिलता है। योंमें रा तुल्य प्रेम तो कभी गैरिक निःस्वाद्य नहीं हुआ। इत्यादि

[गल्प-मुनुमायी—पृष्ठ २]

इसी प्रकार बँगला से अनुवादित ग्रंथों में अनुवादकगण क्रिया-रूपों को तो रूपांतरित कर देते थे, परंतु साधारण शब्द और कोमल-कात-पर्दावली ज्यों की त्यों रहने देते थे। ईश्वरीप्रसाद गर्मा चंकिमचंद्र के प्रसिद्ध उपन्यास 'आनंद मठ' के अनुवाद में लिखते हैं—

ऊपर एक कमरे में एक फटी चटाई पर एक सुंदरी बैठी थी, पर उसके सौन्दर्य पर एक भीषण छाया पड़ी थी मध्याह्न काळ में, कृत्त-परिप्लाविनी, प्रसन्न सखिला, विपुल-जल-कलोजिनी चोतस्विनी के ऊपर जैसी घनी बादलों की छाया पड़ जाती है वैसी ही छाया पड़ी हुई थी। इत्यादि

उपरोक्त उद्धरण में बँगला शब्द और कोमल-कात-पर्दावली का स्वच्छंद प्रयोग हुआ है।

महाराष्ट्र और मध्यप्रांत के रहनेवालों ने जब हिन्दी लिखना प्रारंभ किया तब उनकी भाषा में मराठी और संस्कृत शब्दों के दर्शन हुए। उदाहरण के लिए मध्यप्रांत-निवासी गंगाप्रसाद अग्निहोत्री की भाषा देखिए :

पीछे कालिदास के विषय में लिखती बार यह कहा या कि उसके विषय में विश्वास-पात्र परिचय, अणुमात्र भी नहीं मिलता। और तो क्या पर उसकी असामान्य कीर्ति कौमुदी यदि उसके जीवित काळ में ही न प्रकाशित होती, और वह नाटकों को न लिखता तो केवल उसके काव्यों द्वारा आज दिन उसके नाम का भी पता न लगता। इत्यादि

[संस्कृत-कवि-पंचक—भवभूति—पृष्ठ १]

सयुक्त-प्रांत से बाहर हिन्दी गद्य की भाषा की ऐसी अवस्था थी। स्वयं इस प्रांत में भी अनेक प्रकार की भाषाओं का प्रयोग हो रहा था जिनका शब्द-भंडार एक दूसरे से भिन्न था। अयोध्यासिंह उपाध्याय अपने 'ठेठ हिन्दी का ठाठ' और 'अधखिला फूल' में ठेठ हिन्दी का प्रयोग कर रहे थे। वे श्रवण और बनारस के आस पास के गाँववालों की भाषा का अनुकरण करके 'हसतरी', 'ऊमस', 'अमरित', 'बरखा' इत्यादि शब्दों का प्रयोग कर रहे थे। फिर एक ओर देवकीनंदन खत्री और किशोरीलाल गोस्वामी सरल उर्दू-मिश्रित हिन्दी अथवा साधारण बोलचाल की हिन्दुस्तानी का प्रयोग कर रहे थे, जिसमें

बीच बीच में 'अडस', 'कवाहत', 'चेहला', 'टंटा बखेड़ा', 'भहराना' इत्यादि काशी की बोलचाल के शब्द भी आ जाते थे; दूसरी ओर लज्जाराम मेहता ब्रज की बोलचाल की भाषा-मिश्रित सरल हिन्दी में उपन्यासों का ढेर लगा रहे थे। काशी के साहित्यिक लेखकगण एक विशेष भाषा का उपयोग कर रहे थे जिसमें शुद्ध संस्कृत तत्समों का आधिक्य था, जैसे :

वृन्दारक-वृन्द-रंगस्थली हिममय हिमालय से ले तुरंग-त्तरंग-संकुञ्चित तोय-निधि-प्रशस्त भारतसागर तट ज्यों, एवं नीलाचल से आरभ्य उपसागरस्थ श्री द्वारकापुरी तक ऐसी कौन तीर्थमयी पुण्यस्थली है कि जहाँ पुण्यरत्नोका अद्वित्याबाई की अखंड कीर्ति की दुन्दुभी निनादित न होती हो। इत्यादि

[नागरी प्रचारिणी पत्रिका, द्वितीय भाग १८९८—पृष्ठ ६९]

इस प्रकार हम देखते हैं कि हिन्दी प्रदेश के भिन्न भिन्न भागों में, भिन्न भिन्न वर्ग के लेखकगण भिन्न भिन्न प्रकार की भाषा का प्रयोग कर रहे थे। मराठी, गुजराती और बँगला की भाँति हिन्दी का प्रभाव-क्षेत्र किसी प्रांत-विशेष तक सीमित नहीं है, वरन् उत्तरी भारत के एक विस्तृत क्षेत्र में भिन्न भाषा, भाव, विचार, रहन-सहन और चाल-दाल के मनुष्य हिन्दी को अपनी भाषा मानते हैं। अस्तु, सर्वसाधारण में हिन्दी-प्रचार के साथ ही साथ विस्तृत हिन्दी प्रदेश में अनेक साहित्यिक केन्द्र बन गए और प्रत्येक केन्द्र के लेखकों की प्रेरणा-शक्ति, रुचि, आदर्श, रुढ़ि और परंपरा एक दूसरे से बहुत भिन्न थी। इस प्रकार एक साथ ही अनेक रुचि, आदर्श, रुढ़ि और परंपरा का प्रयोग और संघर्ष प्रारंभ हो गया और इसका एक मात्र फल यह हुआ कि साहित्य और भाषा विशृंखल हो गई और चारों ओर अराजकता-सी फैल गई।

दूसरी समस्या व्याकरण की थी। नए लेखक अपने उत्साह में यह विलुक्त हो भूल गए कि व्याकरण भी कोई चीज़ होती है। उन्होंने कभी स्वप्न में भी नहीं सोचा कि वे वाक्य-रचना में विभक्तियों के प्रयोग में (विशेषकर ने और को) और कर्तृवाच्य तथा कर्मवाच्य क्रिया-रूपों में अशुद्धियाँ कर सकते हैं। परंतु उनकी रचना में व्याकरण की अशुद्धियाँ बहुधा होती थीं। यथा, 'कादर की कोठरी' में देवकीनंदन खत्री लिखते हैं :

पारस ने अपना सरला के पास जाना और वहाँ से छुट्टी बनकर बैरंग लौट आने का हाज बौंदी से पयान किया।

जब कि शुद्ध रूप होता 'पारस ने अपने सरला के पास जाने और वहाँ से

छुनकर चैराग लौट आने का हाल बाँटी में बयान किया ।' इसी प्रकार ब्रजनन्दन सहाय 'आरक्ष्य-बाला' में 'आनन के भोलेपन की ओर' के स्थान में 'आनन के भोलापन की ओर' लिखते हैं और उगी पुस्तक में एक स्थान पर और भी अशुद्ध वाक्य इस प्रकार लिखते हैं :

यह प्रेम-सलिल में उसने स्वार्थ को बहा दिया है ।

जब कि शुद्ध रूप होता 'उस प्रेम-सलिल में उसने स्वार्थ बहा दिया है ।' महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने अनेक आलोचनात्मक लेखों में इन लेखकों की व्याकरण-सबधी अशुद्धियों की ओर सचेत किया है । 'हिन्दी-कालिदास की आलोचना' और 'हिन्दी व्याकरण' में उन्होंने लाला सीताराम और केशवभट्ट की व्याकरण-सबधी अशुद्धियों की तीव्र आलोचना की है । परन्तु इस दिशा में सब से प्रधान दोष वाक्य-रचना और शब्दों की अस्थिरता में पाया जाता है । उदाहरण के लिए उदितनरायन लाल के अनुवादित ग्रंथ 'राजपूत जीवन-संध्या' की भूमिका से एक उदाहरण लीजिए :

आज मैं हर्षपूर्वक इस हिन्दी भाषा की पुस्तक को आपकी सेवा में लेकर उपस्थित होता हूँ और इद बिश्वास करता हूँ कि इसे आप अपनावेंगे न कि इस नाते कि इस भाषा में कोई लाजित्य या मनोहारिता है किन्तु इसी जिज्ञासा से कि इसमें भारत कुल भूषण राजपूत कुल-गौरव प्राप्त स्मरणीय विमल क्रांति महाराणा प्रतापसिंह जी का शुद्ध जीवन चरित्र है जिसे पढ़कर हम भारतवासियों को हृदयप्रतिज्ञ और सहनशील होने का ध्यान होना चाहिए, तथा क्यों कर भारी से भारी आपत्ति में भी हिम्मत न हारना चाहिए, यह सीखना उचित है ।

इस उद्धरण की भाषा में उर्दू ढंग की वाक्य-रचना मिलती है, विशेषकर अन्तिम वाक्य तो सोलहो आना उर्दू का सा है । भाषा बहुत ही शिथिल है, प्रवाह का इसमें नाम तक नहीं । 'दो मित्र' में पाडेय लोचनप्रसाद लिखते हैं :

पशु और पक्षियों ने रात्रि का आगमन जान अपने अपने स्वस्थान को गमन किया, थोड़ी देर में अंधकार फैल गया ।

यहाँ 'स्वस्थान' का विशेषण 'अपने अपने' का कोई अर्थ ही नहीं और दो वाक्यांशों के बीच में संयोजक अव्यय की कमी रह गई है । फिर भाषा की अस्थिरता तो प्रायः सभी लेखकों में मिलती है । 'राजपूत-जीवन-संध्या' में उदितनरायन लाल लिखते हैं :

सब योद्धा मंजुली बाँधकर हरे मल्लमल के बिल्लीने की घाईं और उस हरे रंग की दूब पर बैठ गए और क्षणिक थकावट दूर करके मरने के जख से हाथ मुँह धोय, फिर शीघ्र ही इकट्ठे बैठकर भोजन करन लगे । इत्यादि

उपरोक्त वाक्य में, 'क्षणेक', 'धोय', 'करन लगे', इत्यादि खड़ी बोली के शुद्ध रूप नहीं हैं वरन् अस्थिर रूप हैं । लेखक ने इसी पुस्तक में अन्य स्थानों पर 'एक क्षण' 'धो कर' और 'करने लगे' इत्यादि का भी प्रयोग किया है जो स्थिर और शुद्ध रूप हैं । इसी प्रकार ईश्वरीप्रसाद शर्मा 'नवावनदिनी' उपन्यास में लिखते हैं :

'यद्यपि वे प्रेम के प्लेटफारम पर अभिनय करने की इच्छा नहीं रखते थे तौ भी घटनाओं के जाल में फँसकर अनजानते ही में उन्हें प्रेम के रंगमंच पर आना पड़ा ।'

इसमें लेखक ने एक ही वाक्य में 'प्लेटफारम' और 'रंगमंच' दोनों का प्रयोग किया है । प्लेटफारम हिन्दी का शब्द नहीं है और 'रंगमंच' के रहते इसका प्रयोग अनुचित है । फिर 'अनजानते', 'अनजाने' का अस्थिर रूप है । इस प्रकार भाषा में व्याकरण-संबंधी अनेक अशुद्धियाँ आ रही थीं ।

तीसरी समस्या भाषा में शब्दों का अभाव था । हिन्दी का शब्द भंडार इतना अपर्याप्त था कि उसमें सभी भावों की व्यञ्जना नहीं हो सकती थी और बोलचाल की भाषा की शरण लेनी पड़ती थी । अन्य भाषा से अनुवाद करते समय नए शब्द तो गढ़ने ही पड़ते थे, परंतु कभी कभी तो अपने मौलिक विचार और भाव भी लेखकगण बिना बोलचाल के शब्दों की सहायता के प्रकट नहीं कर पाते थे । उदाहरण के लिए, सरजूप्रसाद मिश्र अपने अनुवाद-ग्रंथ 'भारतवर्षीय संस्कृत कवियों का समय-निरूपण' (१६०१) की भूमिका में लिखते हैं :

भारतवर्षीय कविगण के जीवन समय-निरूपण विषयक कोई पुस्तक नहीं है, ऐसा कहकर कुछ लोग मुँह पिचकाते हैं । यद्यपि इस न्यूनता का हेतु यही है कि इतिहास लिखने की परिपाटी नहीं है । महापरिणत विजयन नारायण भावि लोगों ने इस विषय के खोजखोज में दृष्ट के यत् किया अवश्य, पर मन्त्री भोति इस कार्य के पूरा करने में कोई समर्थ न हुआ । हाँ, इतना कहेंगे कि सौभाग्य से उनकी देखदेखी अब यहाँ बाजे भी इस विषय में कुछ चूँ चो करने लगे हैं । इत्यादि

छुच्छू वनकर चैरग लौट आने का हाल बाँटी में बयान किया ।' इसी प्रकार ब्रजनन्दन सहाय 'आरण्य-बाला' में 'आनन के भोलेपन की ओर' के स्थान में 'आनन के भोलापन की ओर' लिखते हैं और उर्गी पुस्तक में एक स्थान पर और भी अशुद्ध वाक्य इस प्रकार लिखते हैं

यह प्रेम-सखिख में उसने स्वार्थ को यदा दिया है ।

जब कि शुद्ध रूप होता 'उस प्रेम-सखिल ने उमने स्वार्थ चहा दिया है ।' महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने अनेक आलोचनात्मक लेखों में इन लेखकों की व्याकरण-सचधी अशुद्धियों की ओर सचेत किया है । 'हिन्दी-कालिदास की आलोचना' और 'हिन्दी व्याकरण' में उन्होंने लाला सीताराम और केशवभट्ट की व्याकरण-सचधी अशुद्धियों की तीव्र आलोचना की है । परन्तु इस दिशा में सब से प्रधान दोष वाक्य-रचना और शब्दों की अस्थिरता में पाया जाता है । उदाहरण के लिए उदितनारायण लाल के अनुवादित ग्रंथ 'राजपूत-जीवन-सध्या' की भूमिका से एक उदाहरण लीजिए :

आज मैं हर्षपूर्वक इस हिन्दी भाषा की पुस्तक को आपकी सेवा में लेकर उपस्थित होता हूँ और हृदय विश्वास करता हूँ कि इसे आप अपनावेंगे न कि इस नाते कि इस भाषा में कोई ज्ञातिय या मनोहारिता है किन्तु इसी निहाज़ से कि इसमें भारत कुल भूषण राजपूत कुल-गौरव प्राप्त-स्मरणीय विमल कीर्ति महाराणा प्रतापसिंह जी का शुद्ध जीवन चरित्र है जिसे पढ़कर हम भारतवासियों को हृदयप्रतिज्ञ और सहनशील होने का ध्यान होना चाहिए, तथा क्यों कर भारी से भारी आपत्ति में भी हिम्मत न हारना चाहिए, यह सीखना उचित है ।

इस उद्धरण की भाषा में उर्दू ढंग की वाक्य-रचना मिलती है, विशेषकर अंतिम वाक्य तो सोलहो आना उर्दू का सा है । भाषा बहुत ही शिथिल है, प्रवाह का इसमें नाम तक नहीं । 'दो मित्र' में पांडेय लोचनप्रसाद लिखते हैं :

पशु और पक्षियों ने रात्रि का आरामन जान अपने अपने स्वस्थान को गमन किया, थोड़ी देर में अंधकार फैल गया ।

यहाँ 'स्वस्थान' का विशेषण 'अपने अपने' का कोई अर्थ ही नहीं और दो वाक्यांशों के बीच में संयोजक अव्यय की कमी रह गई है । फिर भाषा की अस्थिरता तो प्रायः सभी लेखकों में मिलती है । 'राजपूत-जीवन-सध्या' में उदितनारायण लाल लिखते हैं :

सब योद्धा संबली बाँधकर हरे मग्नमल के बिछौने की घाई' और उस हरे रंग की दूध पर बैठ गए और क्षणिक थकावट दूर करके मरने के जख से हाथ मुँह धोय, फिर शीघ्र ही इकट्ठे बैठकर भोजन करन लगे । इत्यादि

उपरोक्त वाक्य में, 'लगे', 'धोय', 'करन लगे', इत्यादि खड़ी बोली के शुद्ध रूप नहीं हैं वरन् अस्थिर रूप हैं । लेखक ने इसी पुस्तक में अन्य स्थानों पर 'एक क्षण' 'धो कर' और 'करने लगे' इत्यादि का भी प्रयोग किया है जो स्थिर और शुद्ध रूप हैं । इसी प्रकार ईश्वरीप्रसाद शर्मा 'नवावनदिनी' उपन्यास में लिखते हैं :

'यद्यपि वे प्रेम के प्लेटफारम पर अभिनय करने की इच्छा नहीं रखते थे तो भी घटनाओं के जाल में फँसकर अनजानते ही में उन्हें प्रेम के रंगमंच पर आना पड़ा ।'

इसमें लेखक ने एक ही वाक्य में 'प्लेटफारम' और 'रंगमंच' दोनों का प्रयोग किया है । प्लेटफारम हिन्दी का शब्द नहीं है और 'रंगमंच' के रहते इसका प्रयोग अनुचित है । फिर 'अनजानते', 'अनजाने' का अस्थिर रूप है । इस प्रकार भाषा में व्याकरण-संबंधी अनेक अशुद्धियाँ आ रही थीं ।

तीसरी समस्या भाषा में शब्दों का अभाव था । हिन्दी का शब्द भंडार इतना अपर्याप्त था कि उसमें सभी भावों की व्यञ्जना नहीं हो सकती थी और बोलचाल की भाषा की शरण लेनी पड़ती थी । अन्य भाषा से अनुवाद करते समय नए शब्द तो गढ़ने ही पड़ते थे, परंतु कभी कभी तो अपने मौलिक विचार और भाव भी लेखकगण बिना बोलचाल के शब्दों की सहायता के प्रकट नहीं कर पाते थे । उदाहरण के लिए, सरजूप्रसाद मिश्र अपने अनुवाद-ग्रंथ 'भारतवर्षीय संस्कृत कवियों का समय-निरूपण' (१९०१) की भूमिका में लिखते हैं :

भारतवर्षीय कविगण के जीवन समय-निरूपण-विषयक कोई पुस्तक नहीं है, ऐसा कहकर कुछ लोग मुँह पिकाते हैं । यही इस न्यूनता का हेतु यही है कि इतिहास लिखने की परिपाटी नहीं है । महापरिद्धत विवस्त्र नहाय आदि लोगों ने इस विषय के खोजखोज में टट के यत् किया अवश्य, पर मन्त्री भोंति इस कार्य के पूरा करने में कोई सनर्ध न हुआ । हाँ, इतना कहेंगे कि सौभाग्य से उनकी देखादेखी अब यहाँ बाबू भी इस विषय में कुछ चूँ चूँ करने लगे हैं । इत्यादि

छुच्छू बनकर बैरग लौट आने का हाल बाँदी में बयान किया ।' इसी प्रकार ब्रजनन्दन सहाय 'आरण्य-माला' में 'आनन के भोलेपन की ओर' के स्थान में 'आनन के भोलापन की ओर' लिखते हैं और उगी पुस्तक में एक स्थान पर और भी अशुद्ध वाक्य इस प्रकार लिखते हैं :

यह प्रेम-सलिल में उसने स्वार्य को बहा दिया है ।

जब कि शुद्ध रूप होता 'उस प्रेम-सलिल में उमने स्वार्य बहा दिया है ।' महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने अनेक आलोचनात्मक लेखों में इन लेखकों की व्याकरण-सबधी अशुद्धियों की ओर संकेत किया है । 'हिन्दी-कालिदास की आलोचना' और 'हिन्दी व्याकरण' में उन्होंने लाला सीताराम और पेशवभट्ट की व्याकरण-सबधी अशुद्धियों की तीव्र आलोचना की है । परन्तु इस दिशा में सब से प्रधान दोष वाक्य-रचना और शब्दों की अधिष्ठता में पाया जाता है । उदाहरण के लिए उदितनारायण लाल के अनुवादित ग्रंथ 'राजपूत-जीवन-सध्या' की भूमिका से एक उदाहरण लीजिए :

आज मैं हर्षपूर्वक इस हिन्दी भाषा की पुस्तक को आपकी सेवा में लेकर उपस्थित होता हूँ और हृदय-विश्वास करता हूँ कि इसे आप अपनायेंगे न कि इस नाते कि इस भाषा में कोई लाजिम्ब या मनोहारिता है किन्तु इसी जिज्ञास से कि इसमें भारत कुल भूषण राजपूत कुल गौरव प्रातःस्मरणीय घिमल कोटि महाराणा प्रतापसिंह जी का शुद्ध जीवन चरित्र है जिसे पढ़कर हम भारतवासियों को हृदयप्रतिज्ञ और सहनशील होने का ध्यान होना चाहिए, तथा क्यों कर भारी से भारी आपत्ति में भी हिम्मत न हारना चाहिए, यह सीखना उचित है ।

इस उद्धरण की भाषा में उर्दू ढंग की वाक्य-रचना मिलती है, विशेषकर अंतिम वाक्य तो सोलहो आना उर्दू का सा है । भाषा बहुत ही शिथिल है, प्रवाह का इसमें नाम तक नहीं । 'दो मित्र' में पाडेय लोचनप्रसाद लिखते हैं :

पशु और पक्षियों ने रात्रि का आगमन जान अपने अपने स्वस्थान को गमन किया, थोड़ी देर में अंधकार फैल गया ।

यहाँ 'स्वस्थान' का विशेषण 'अपने अपने' का कोई अर्थ ही नहीं और दो वाक्यांशों के बीच में संयोजक अव्यय की कमी रह गई है । फिर भाषा की अस्थिरता तो प्रायः सभी लेखकों में मिलती है । 'राजपूत-जीवन-सध्या' में उदितनारायण लाल लिखते हैं :

सब योद्धा संबली बाँधकर हरे मग्नमल के बिछौने की घाई' और उस हरे रंग की दूब पर बैठ गए और क्षणिक थकावट दूर करके करने के जख से हाथ मुँह धोय, फिर शीघ्र ही इकट्ठे बैठकर भोजन करन लगे । इत्यादि

उपरोक्त वाक्य में, 'क्षणिक', 'धोय', 'करन लगे', इत्यादि खड़ी बोली के शुद्ध रूप नहीं हैं वरन् अस्थिर रूप हैं । लेखक ने इसी पुस्तक में अन्य स्थानों पर 'एक क्षण' 'धो कर' और 'करने लगे' इत्यादि का भी प्रयोग किया है जो स्थिर और शुद्ध रूप हैं । इसी प्रकार ईश्वरीप्रसाद शर्मा 'नवावनदिनी' उपन्यास में लिखते हैं :

'यद्यपि वे प्रेम के प्लेटफारम पर अभिनय करने की इच्छा नहीं रखते थे तौ भी घटनाओं के जाल में फँसकर अनजानते ही में उन्हें प्रेम के रंगमंच पर आना पड़ा ।'

इसमें लेखक ने एक ही वाक्य में 'प्लेटफारम' और 'रंगमंच' दोनों का प्रयोग किया है । प्लेटफारम हिन्दी का शब्द नहीं है और 'रंगमंच' के रहते इसका प्रयोग अनुचित है । फिर 'अनजानते', 'अनजाने' का अस्थिर रूप है । इस प्रकार भाषा में व्याकरण-संबंधी अनेक अशुद्धियाँ आ रही थीं ।

तीसरी समस्या भाषा में शब्दों का अभाव था । हिन्दी का शब्द भंडार इतना अपर्याप्त था कि उसमें सभी भावों की व्यञ्जना नहीं हो सकती थी और बोलचाल की भाषा की शरण लेनी पड़ती थी । अन्य भाषा से अनुवाद करते समय नए शब्द तो गढ़ने ही पड़ते थे, परंतु कभी कभी तो अपने मौलिक विचार और भाव भी लेखकगण बिना बोलचाल के शब्दों की सहायता के प्रकट नहीं कर पाते थे । उदाहरण के लिए, सरजूप्रसाद मिश्र अपने अनुवाद-ग्रंथ 'भारतवर्षीय संस्कृत कवियों का समय-निरूपण' (१९०१) की भूमिका में लिखते हैं :

भारतवर्षीय कविगण के जीवन समय-निरूपण विषयक कोई पुस्तक नहीं है, ऐसा कहकर कुछ लोग मुँह धिचकाते हैं । यहो इस न्यूनता का हेतु यही है कि इतिहास लिखने की परिपाटी नहीं है । महापरिंडित विखसत नहाराय आदि जागों ने इस विषय के खोजखोज में दट के चल किया अवरय. पर नब्बी भीति इस कार्य के पूरा करने में कोई सनर्थ न हुआ । हाँ, इतना कहेंगे कि सौभाग्य से उनकी देखादेखी रूप यहाँ बाबे नी इस विषय में कुछ चूँ चीँ करने लगे हैं । इत्यादि

छुच्छू बनकर चैरग लौट आने का हाल बाँटी में प्र्यान किया ।' इसी प्रकार ब्रजनदन सहाय 'आरण्य-बाला' में 'आनन के भोलेपन की ओर' के स्थान में 'आनन के भोलापन की ओर' लिखते हैं और उसी पुस्तक में एक स्थान पर और भी अशुद्ध वाक्य इस प्रकार लिखते हैं

यह प्रेम-सखिख में उसने स्वार्थ को बढ़ा दिया है ।

जब कि शुद्ध रूप होता 'उस प्रेम-सलिल में उगने स्वार्थ बढ़ा दिया है ।' महावीर प्रसाद द्विवेदी ने अपने अनेक आलोचनात्मक लेखों में इन लेखकों को व्याकरण-सचची अशुद्धियों की ओर सचेत किया है । 'हिन्दी-कालिदास की आलोचना' और 'हिन्दी व्याकरण' में उन्होंने लाला सीताराम और केशवभट्ट की व्याकरण-सचची अशुद्धियों की तीव्र आलोचना की है । परन्तु इस दिशा में सब से प्रधान दोष वाक्य-रचना और शब्दों की अस्थिरता में पाया जाता है । उदाहरण के लिए उदितनरायन लाल के अनुवादित ग्रंथ 'राजपूत जीवन-सध्या' की भूमिका से एक उदाहरण लीजिए :

आज मैं हर्षपूर्वक इस हिन्दी भाषा की पुस्तक को आपकी सेवा में लेकर उपस्थित होता हूँ और हृदयविश्वास करता हूँ कि इसे आप अपनावेंगे न कि इस नाते कि इस भाषा में कोई लालित्य या मनोहारिता है किन्तु इसी जिहाज़ से कि इसमें भारत कुल भूषण राजपूत कुल-गौरव प्रातःस्मरणीय विमल कीर्ति महाराणा प्रतापसिंह जी का शुद्ध जीवन चरित्र है जिसे पढ़कर हम भारतवासियों को हृदयप्रतिज्ञ और सहनशील होने का ध्यान होना चाहिए, तथा क्यों कर भारी से भारी आपत्ति में भी हिम्मत न हारना चाहिए, यह सीखना उचित है ।

इस उद्धरण की भाषा में उर्दू ढंग की वाक्य-रचना मिलती है, विशेषकर अंतिम वाक्य तो सोलहो आना उर्दू का सा है । भाषा बहुत ही शिथिल है, प्रवाह का इसमें नाम तक नहीं । 'दो मित्र' में पाठ्य लोचनप्रसाद लिखते हैं :

पशु और पक्षियों ने रात्रि का आरामन जान अपने अपने स्वस्थान को गमन किया, थोड़ी देर में अंधकार फैल गया ।

यहाँ 'स्वस्थान' का विशेषण 'अपने अपने' का कोई अर्थ ही नहीं और दो वाक्यांशों के बीच में संयोजक अव्यय की कमी रह गई है । फिर भाषा की अस्थिरता तो प्रायः सभी लेखकों में मिलती है । 'राजपूत-जीवन-सध्या' में उदितनरायन लाल लिखते हैं :

सब योद्धा मंजुषी बंधकर हरे मज्जिमल के बिल्लौने की बाईं ओर उस हरे रंग की दूब पर बैठ गए और क्षणिक थकावट दूर करके मरने के जख से हाथ मुँह धोय, फिर शीघ्र ही इकट्ठे बैठकर भोजन करन लगे । इत्यादि

उपरोक्त वाक्य में, 'क्षणेक', 'धोय', 'करन लगे', इत्यादि खड़ी बोली के शुद्ध रूप नहीं हैं वरन् अस्थिर रूप हैं । लेखक ने इसी पुस्तक में अन्य स्थानों पर 'एक क्षण' 'धो कर' और 'करने लगे' इत्यादि का भी प्रयोग किया है जो स्थिर और शुद्ध रूप हैं । इसी प्रकार ईश्वरीप्रसाद शर्मा 'नवावनदिनी' उपन्यास में लिखते हैं :

'यद्यपि वे प्रेम के प्लेटफारम पर अभिनय करने की इच्छा नहीं रखते थे तौ भी घटनाओं के जाल में फँसकर अनजानते ही में उन्हें प्रेम के रंगमंच पर आना पड़ा ।'

इसमें लेखक ने एक ही वाक्य में 'प्लेटफारम' और 'रंगमंच' दोनों का प्रयोग किया है । प्लेटफारम हिन्दी का शब्द नहीं है और 'रंगमंच' के रहते इसका प्रयोग अनुचित है । फिर 'अनजानते', 'अनजाने' का अस्थिर रूप है । इस प्रकार भाषा में व्याकरण-संबंधी अनेक अशुद्धियाँ आ रही थीं ।

तीसरी समस्या भाषा में शब्दों का अभाव था । हिन्दी का शब्द भंडार इतना अपर्याप्त था कि उसमें सभी भावों का व्यंजना नहीं हो सकती थी और घोलचाल की भाषा की शरण लेनी पड़ती थी । अन्य भाषा से अनुवाद करते समय नए शब्द तो गढ़ने ही पड़ते थे, परन्तु कभी कभी तो अपने मौलिक विचार और भाव भी लेखकगण बिना घोलचाल के शब्दों की सहायता के प्रकट नहीं कर पाते थे । उदाहरण के लिए, सरजूप्रसाद मिश्र अपने अनुवाद-ग्रंथ 'भारतवर्षीय संस्कृत कवियों का समय-निरूपण' (१८०१) की भूमिका में लिखते हैं :

भारतवर्षीय वविगण के जीवन समय-निरूपण-विषयक कोई पुस्तक नहीं है, ऐसा कहकर कुछ लोग मुँह दिचकाते हैं । यद्यो इस न्यूनता का हेतु यही है कि इतिहास लिखने की परिपाटी नहीं है । महापरिद्धत विचसन महामय आदि लोगों ने इस विषय के खोजखोज में दृष्ट के चल किया अवश्य, पर मन्त्री भौति इस कार्य के पूरा करने में कोई समर्थ न हुआ । हाँ, इतना कहेंगे कि सौभाग्य से उनकी देखादेखी अब यहाँ बाबे भी इस विषय में कुछ चूँ चो करने लगे हैं । इत्यादि

इस में रेखांकित शब्द बोलचाल की भाषा में लिए गए हैं जिन्हें पंजाब और रायपुर के निवासी कठिनता से समझ सकेगे। उपन्यास-लेखकों ने तो इस प्रकार के अनेक शब्दों का प्रयोग किया, जैसे 'अलैंग'●, 'भभरा'† इत्यादि। ईश्वरीप्रसाद शर्मा ने नवाबनटिनी में 'वेफ़ा', 'सोद-राना', § 'लगे - के' इत्यादि किशोरीलाल गोस्वामी ने 'स्वर्गीय कुसुम' में 'ठसाठस', 'भहराना', 'टटा चखेड़ा', 'पार रखना', 'टामना' और 'तर्ज़ा' तथा 'चपला' में 'हुमचना', 'कचूँटर', 'चोंचले', 'घफियाना', 'चाभना', 'हाड़', 'जाँगर', 'अगोरना', 'पुक्का मारकर रोना' इत्यादि और लज्जाराम मेहता ने 'आदर्श हिन्दू' में 'विरियाँ', 'टोकरा', 'भमेला' 'छाटें', 'भुर भुर कर मरना', 'खुप जाना' इत्यादि शब्दों का प्रयोग किया। वे बोलचाल के शब्द समस्त हिन्दी प्रदेश में नहीं समझे जा सकते ये फिर भी समुचित अर्थ व्यञ्जना के लिए इनका प्रयोग आवश्यक था।

हिन्दी के शब्द-भंडार के अभाव का प्रधान कारण यह था कि हिन्दी में अब तक केवल पद्य ही लिखा जाता था, गद्य-साहित्य का नितांत अभाव था। पद्य की भाषा का शब्द-भंडार बहुत ही सकुचित हुआ करता है और अलंकार, ध्वनि, व्यञ्जना, लक्षणा और वक्रोक्ति के सहारे उन थोड़े से शब्दों से ही बहुत अधिक काम निकाला जाता है। परंतु गद्य में इन साधनों का सहारा नहीं लिया जा सकता, इसी कारण गद्य के लिए बहुत विस्तृत और समृद्ध शब्द-भंडार की आवश्यकता होती है।

अंतिम समस्या हिन्दी का उर्दू के साथ संघर्ष था और यह समस्या अन्य समस्याओं की अपेक्षा बहुत ही गंभीर और जटिल थी। हिन्दी के प्रचार के साथ ही साथ उर्दू का प्रचार और महत्त्व निरंतर घटता जा रहा था। पंजाब और पश्चिमी संयुक्त-प्रांत में सभी जाति के हिन्दू साधारणतया उर्दू ही पढ़ा करते थे। धर्मग्रंथ भी प्रायः लोग उर्दू ही में पढ़ते थे। यहाँ तक कि वे अपने बच्चों को 'एकनाल' और 'खुरशेद बहादुर' कहते तनिक भी लज्जा का अनुभव नहीं करते थे। सिक्खों के नवें गुरु का नाम 'तेग बहादुर' भी उर्दू का प्रभाव प्रकट करता है। कच्छहरियों की भाषा भी उर्दू थी। इस प्रकार पंजाब और

* उनके एक अलैंग बोलबाला घोर निद्रा में मग्न थी।

† तुम्हारा मुख भभरा क्यों है ?

§ खुली लट्टे घूल में सोहरा रही हैं।

संयुक्त-प्रात में उर्दू का बोलवाला था । १८६४-६५ में संयुक्त-प्रांत में केवल ३५४ हिन्दी की पुस्तकें प्रकाशित हुईं जब कि उर्दू की प्रकाशित पुस्तकों की संख्या ६२३ थी । इससे पहले हिन्दी की पुस्तकें और भी कम प्रकाशित होती थीं—१८६३-६४ में केवल ३०६ पुस्तकें प्रकाशित हुईं और १८६२-६३ में केवल २०८ । इसके विपरीत उर्दू की पुस्तकें बहुत अधिक संख्या में प्रकाशित होती थीं । परंतु धीरे धीरे हिन्दी का प्रचार बढ़ने लगा और १६०० ई० में हिन्दी भी कचहरियों में प्रयुक्त होने लगी । इसका फल यह हुआ कि १६०४-५ में इस प्रांत में ५६७ हिन्दी पुस्तकें प्रकाशित हुईं जब कि उर्दू पुस्तकों की संख्या केवल ४५१ रह गई । मुसलमानों ने हिन्दी के विरुद्ध आंदोलन आरंभ कर दिया । एक मौलवी असगर अली ने तो यहाँ तक कह डाला कि संयुक्त-प्रांत में हिन्दी नाम की किसी भाषा का अस्तित्व ही नहीं है, न था; यह तो हिन्दुओं ने उर्दू की उन्नति के मार्ग में रोड़ा अटकाने के लिए संस्कृत शब्दों को मिला मिलाकर हिन्दी नाम की एक नई भाषा पैदा कर ली है । परंतु मुसलमानों के इस असत्य आंदोलन का कुछ भी फल न निकला और हिन्दी का प्रचार निरंतर बढ़ता ही गया और हिन्दू अधिक से अधिक संख्या में हिन्दी को अपनाने लगे ।

हिन्दी-उर्दू के इस संघर्ष से यह प्रश्न उठ खड़ा हुआ कि हिन्दी में फारसी और उर्दू के शब्दों का प्रयोग होना चाहिए या नहीं । इस विषय में विद्वानों के अनेक मत थे । प्रसिद्ध देशभक्त लाला हरदयाल का मत था कि फारसी, अरबी और उर्दू के विदेशी शब्द हमारी प्राचीन दासता के अवशेष चिह्न और प्रतीक-स्वरूप हैं, और अब, जब कि हम उस दासत्व अवस्था को पार कर चुके हैं मुसलमानों के किसी दासत्व-वधन के अवशेष-चिह्न रखकर अपनी लज्जा का विस्तार नहीं बढ़ाएँगे । उन्होंने फारसी और उर्दू शब्दों के बहिष्कार का मंत्र दिया । मथुराप्रसाद मिश्र ने अपने 'हिन्दी-कोष' की भूमिका में बड़ी विद्वत्ता के साथ प्रमाणित किया कि हिन्दी ही संयुक्त-प्रांत के हिन्दुओं की एक मात्र भाषा थी, परंतु परिस्थितियों के विकट पड़्यत्र से उमे राज-दरबारों और नागरिक-समाज से निर्वासित होना पड़ा और अब वह गाँवों तक ही सीमित है । परंतु हिन्दू अब भी अपने घरों में हिन्दी का ही प्रयोग करते हैं, उनके धर्म-ग्रंथ—'रामायण', 'प्रेमसागर', 'भागवत' आदि सभी हिन्दी में ही हैं । अपने कोष की भूमिका में वे लिखते हैं :

The character of the mass of the people is to be raised. They must be taught to read and

write—not in the language of those by whom they were ill-treated, abused and oppressed, but in the genial speech of their ancestors, which is their valuable inheritance

अर्थात्—जनता के चरित्र को उन्नत करना चाहिए। उन्हें लिपिना पढ़ना सिखाना चाहिए—किन्तु उन लोगों की भाषा में नहीं जिन्होंने उनके साथ दुर्व्यवहार किया, उनको गालियाँ दीं और उनपर अत्याचार किए, वरन् उनके पूर्वजों की सहृदय भाषा में जो उनकी बहुमूल्य पैतृक सम्पत्ति है। उर्दू के वे कट्टर विरोधी थे, फिर भी उन विदेशी शब्दों का बहिष्कार करना वे अन्ध्रा नहीं समझते थे जो साधारण बोलचाल की भाषा में आ गए हैं। जहाँ पर सरल और बोलचाल की हिन्दी का शब्द-भंडार पूरा नहीं पड़ता वहाँ पर उन्होंने विदेशी शब्दों की अपेक्षा संस्कृत शब्दों के प्रयोग का मत स्थिर किया।

बनारस के मासिक पत्र फारसी और उर्दू के शब्दों के पूर्ण बहिष्कार के पोषक थे। वे केवल तत्सम और सद्भव शब्दों का प्रयोग करते थे और उर्दू शब्दों का पूर्ण बहिष्कार। यथा, 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' (बनारस) में किशोरीलाल गोस्वामी लिखते हैं :

इसके अनन्तर राजा ने उस अनिर्देश्य तेजस्वी अनुल-तपोयुक्त समन्वित धृतिमान महारमा कश्यपनन्दन महर्षि कण्व के तरु, जता पशु, पक्षी और भ्रमर झंकार से परिपूर्ण ब्रह्मानन्द समान शांत रसामक आश्रम में पहुँचकर उस कमला सी सर्वांग-सुंदरी नारी रत्न शकुंतला को साथियों के साथ देखा।

[अभिज्ञान शकुंतल आर पद्म-पुराण, नागरी प्रचारिणी पत्रिका १९००—पृ० ३८]

परन्तु इस सिद्धांत के विरोधी बहुत थे। मन्नन द्विवेदी ने अपने उपन्यास 'गमलाल' (१९१४) में बनारस के पत्रों की भाषा की हैसी उड़ाई है। एक ब्राह्मण बालिका के गुप्त हो जाने का समाचार बनारस पत्रों में उन्होंने इस प्रकार लिखवाया है :

एक अनाथिनी ब्राह्मण-बालिका की अचानक गुप्त हो जाने की किम्बदन्ती नाना रूप से स्थान स्थान में पावस के विद्युत् सदृश प्रबल वेग से प्रसारित हो रही है। सम्यक् विचार बिना, विश्वासपात्र सूत्र से परिचय प्राप्त किये बिना, किसी समाचार को ब्रह्म-वाक्य न मान लेना इस पत्र के चिर परिचित नीति है।

सुतराम् इसी नियमानुसार प्रचुर धन व्यय करके निज माषनीय सम्भावनाता द्वारा हंसवत् सत्यासत्य निर्णय करके सम्प्रत सम्मति प्रदान कर रहे हैं। इत्यादि इसी प्रकार सुधाकर द्विवेदी ने भी अपनी 'राम कहानी' की भूमिका में इस भाषा की हँसी उड़ाई है। शब्दों में लीजिए :

एक दिन मेरे मित्र मुफ्ते मिलने के लिए मेरे घर पर आए। मैं बाहर चला गया था; वे ज़ौट गए। दूसरे दिन मैं शहर जाता था, राह में उनके नौकर ने मुझे उनकी चिट्ठी दी। चिट्ठी में लिखा था कि 'आप के समागमनार्थ मैं गत दिवस आपके धाम पर पधारा, गृह का कपाट मुद्रित था, आप से भेंट न हुई, इत्ताश होकर परावर्तित हुआ।' गाड़ी में मैं उनकी चिट्ठी पढ़ रहा था, थोड़ी दूर पर राह में वही मित्र मिले, मैं गाड़ी रोककर उतरा उतरते ही उन्होंने कहा कि 'कल मैं आपसे मिलने के लिए आपके घर पर गया, घर का दरवाज़ा बंद था आपसे भेंट नहीं हुई, लाचार होकर ज़ौट आया।' मैंने उसके हाथ में उनकी चिट्ठी दी और हँसकर कहा कि इस समय जैसी सीधी बात आपके मुँह से निकलती है वैसी कलम पकड़ने के नशे से चिट्ठी में न लिखी गई।

इन दोनों द्विवेदियों का मत था कि भाषा बोलचाल की ही लिखनी चाहिए जिसमें तद्भव तथा सर्वसाधारण में प्रचलित विदेशी शब्दों का स्वच्छंद प्रयोग हो। परन्तु इनकी सीधी-सादी और बोलचाल की भाषा में साहित्यिकता की छाप नहीं है, वरन् उसमें गभीरता का अभाव है। 'राम कहानी' की भाषा का एक उदाहरण निम्नलिखित है :

राजा काम काज से छुटी पाते ही सुमंत को साथ लेकर घोड़े पर सवार हो हवा खाने दूर निकल गया। फस दो कोस निकल जाने पर राजा थक गया। घोड़े से उतर कर मंत्री से कहने लगा कि सुमंत अब पहले का चल नहीं। देखो मेरी जाघों में जोड़े पड़ गए, रास खींचते खींचते हाथों में छाने पड़ गए, कपड़े पसीने से तर हो गए, थकावट से मैं हँक रहा हूँ, इन बच्चड़ों से जान पड़ता है कि अब जुझौती की चढ़ाई है।

इसकी भाषा बहुत ही सरल है—इतनी सरल कि इसमें साहित्यिक गभीरता का लेश भी नहीं। इस भाषा का अनुकरण किसी ने भी नहीं किया, यह इसके योग्य भी न थी।

एक तीसरे वर्ग का मत था कि हिन्दी और उर्दू वास्तव में एक ही भाषा हैं; दोनों मेरठ और दिल्ली के आस पास के प्रदेश की बोली से

आधुनिक गद्य के विकास के द्वितीय काल (१८०६-१९१६) में गद्य की भाषा की पुनर्व्यवस्था हुई। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने प्रयाग की प्रगतिद मासिक पत्रिका 'सरस्वती' के संपादक रूप में गद्य की भाषा को स्थिरता प्रदान करने में अथक परिश्रम किया। उन्होंने नए लेखकों को उनकी व्याकरण-सत्रधी अशुद्धियों की ओर ध्यान दिनाया और स्वयं उनके परिश्रम से 'सरस्वती' में प्रकाशित लेखों की अशुद्धियाँ दूर कीं। अपने संपादकीय तथा अन्य लेखों द्वारा भाषा की स्थिरता की ओर लेखकों का ध्यान आकर्षित किया और उसमें स्थिरता लाने की आवश्यकताओं पर विशेष ध्यान दिया। उन्होंने विराम-चिह्नों के प्रयोग और लेखों की अनेक पैरामाकों में विभक्त करने की आवश्यकता की ओर भी ध्यान दिया। इस प्रकार भाषा की अर्थ-व्यञ्जना और तार्किकता में स्पष्टता आ गई। शब्दों को उन्होंने तीन भिन्न वर्गों में विभाजित किया (१) प्रातज, जिसे किसी प्रात-विशेष के लोग ही समझ सकते हैं, (२) क्षणभंगुर, जो किसी विशेष कारण से केवल कुछ समय के लिए ही गढ़ लिए गए हों और (३) व्यापक, जो हिन्दी प्रदेश के सभी लोगों की समझ में आ सकें। उन्होंने प्रातज और क्षणभंगुर शब्दों का प्रयोग ठीक नहीं बताया और व्यापक शब्दों के प्रयोग के लिए लोगों को उत्साहित किया। उन्होंने 'प्रेम कमकसाया' और 'शोक चरया' जैसे अश्लाल शब्दों के प्रयोग का भी विरोध किया। भारतेन्दु बाबू हरिश्चंद्र ने उन्नीसवीं शताब्दी में गद्य की भाषा को एक निश्चित साहित्यिक रूप देकर गद्य-साहित्य की परंपरा चलाई थी, परंतु वह अधिक दिनों तक स्थिर न रह सकी और सर्वसाधारण में हिन्दी के प्रचार से वह विश्रुत और अव्यवस्थित हो गई। गोष्ठी-साहित्य के उपयुक्त इस भाषा का खुली जलवायु में दम घुटने लगा। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने साधारण जनता में प्रचार के लिए उपयुक्त भाषा को स्थिर और निश्चित रूप देकर गद्य-साहित्य की एक नई परंपरा चलाई जो आधुनिक काल में निरंतर विकसित होती जा रही है।

भाषा के स्थिर और व्यवस्थित होने पर नवीन गद्य-शैली का विकास हुआ और क्रमशः गद्य में लय, संगीत और कला का विकास हुआ। इनका विस्तृत वर्णन इसी अध्याय में आगे मिलेगा।

शब्द-भंडार

उन्नीसवीं शताब्दी के गोष्ठी-साहित्य के युग में हिन्दी का शब्द-भंडार

बहुत ही अपर्याप्त था, वह केवल कुछ तद्भव, तत्सम और जनसाधारण में प्रचलित फ़ारसी और अरबी के शब्दों तक ही सीमित था। जब कभी नए शब्दों की आवश्यकता पड़ती थी तो योलियों से ले लिए जाते थे। परन्तु बीसवीं शताब्दी में जब उपन्यास और उपयोगी साहित्य की रचना होने लगी तब बीसवीं शताब्दी का शब्द-भंडार बहुत ही अपर्याप्त और तुच्छ प्रमाणित हुआ। नए नए भावों और विचारों की व्यञ्जना के लिए उस भंडार में शब्द ही न थे और इस कारण हिन्दी का शब्द-भंडार बढ़ाने का अत्यंत आवश्यकता थी। साधारण बातचीत के लिए भी हमें उपयुक्त शब्द खोजने पर भी न मिलते थे। पत्र-पत्रिकाओं में लेख लिखते समय यह अभाव बहुत ही खटकता था और कोई दूसरा उपाय न मिलने पर विदेशी शब्द हा लिखने पड़ते थे। यथा, सत्यदेव अमेरिका से लिखते हैं :

मैं चुप हो गया। हमारी नल नल में aristocracy महापुरुषता भरी है, क्या यह सच नहीं है? सच है। किस घृणा की दृष्टि से तेली, चमार, जोहार, घोषी, मोची आदि देखे जाते हैं। इत्यादि

[सरस्वती, अक्टूबर १९०७]

लेखक को aristocracy का हिन्दी रूपांतर नहीं मिला क्योंकि हिन्दी में था ही नहीं। लिखते समय उसने एक उपयुक्त रूपांतर गढ़ने का पूरा प्रयत्न किया और शायद बहुत सोचने पर एक शब्द 'महापुरुषता' मिल भी गया, परन्तु लेखक को इस रूपांतर से सतोष नहीं हुआ और होता भी कैसे, 'महापुरुषता' aristocracy का ठीक अर्थ नहीं देता। इसी इसीलिए विवश हो कर उसे अंगरेज़ी शब्द ही लिख देना पड़ा। जयपुर से प्रकाशित 'समालाचक' में इस प्रकार के असह्य उदाहरण मिलते हैं :

निराश्रितवादी इसे प्रकृति की सितवाह मानते हैं और ईश्वरवादी इसे परमेश्वर की निर्णायक शक्ति वा Design का परिचय मानते हैं। यदि नाटक और उपन्यास Mirror of Nature प्रकृति के आईने का काम देते ह, तो उनमें अक्षर्य प्रधानतया मानुष-भावों का चित्रण आवश्यक हुआ। किन्तु मानुष भावों में Presentiment telepathy पूर्व निश्चय भाव-संवाद प्रभृति होते हैं। इत्यादि

[मनाले चक्र-अक्टूबर, नवम्बर १९०३ पृ०—७३]

आधुनिक गद्य के विकास के द्वितीय काल (१८०६-१९१६) में गद्य की भाषा की पुनर्व्यवस्था हुई। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने प्रयाग की प्रसिद्ध मासिक पत्रिका 'सरस्वती' के संपादक रूप में गद्य की भाषा को स्थिरता प्रदान करने में अधिक परिश्रम किया। उन्होंने नए लेखकों को उनकी व्याकरण-सवधी अशुद्धियों की ओर ध्यान दिलाया और स्वयं उद्दे परिश्रम में 'सरस्वती' में प्रकाशित लेखों की अशुद्धियाँ दूर कीं। अपने संपादकीय तथा अन्य लेखों द्वारा भाषा की अस्थिरता का ओर लेखकों का ध्यान आकर्षित किया और उसमें स्थिरता लाने की आवश्यकताओं पर विशेष ध्यान दिया। उन्होंने विराम-चिह्नों के प्रयोग और लेखों में अनेक पैगामाओं में विमर्श करने की आवश्यकता की ओर भी ध्यान दिया। इस प्रकार भाषा की अर्थ-व्यञ्जना और तार्किकता में स्पष्टता आ गई। शब्दों को उन्होंने तीन भिन्न वर्गों में विभाजित किया (१) प्रातज, जिसे किसी प्राण विशेष के लोग ही समझ सकते हैं, (२) जगभगुर, जो किसी विशेष कारण में केवल कुछ समय के लिए ही गढ़ लिए गए हों और (३) व्यापक, जो हिन्दी प्रदेश के सभी लोगों की समझ में आ सकें। उन्होंने प्रातज और जगभगुर शब्दों का प्रयोग ठीक नहीं बताया और व्यापक शब्दों के प्रयोग के लिए लोगों को उत्साहित किया। उन्होंने 'प्रेम कसफसाया' और 'शौक चरिया' जैसे झल्लाल शब्दों के प्रयोग का भी विरोध किया। भारतेन्दु वाचू हरिश्चन्द्र ने उर्जासवीं शताब्दी में गद्य की भाषा को एक निश्चित साहित्यिक रूप देकर गद्य-साहित्य की परंपरा चलाई थी, परंतु वह अधिक दिनों तक स्थिर न रह सकी और सर्वसाधारण में हिन्दी के प्रचार से वह विश्रु खल और अव्यवस्थित हो गई। गोष्ठी-साहित्य के उपर्युक्त इस भाषा का खुली जलवायु में दम घुटने लगा। महावीर प्रसाद द्विवेदी ने साधारण जनता में प्रचार के लिए उपयुक्त भाषा को स्थिर और निश्चित रूप देकर गद्य-साहित्य को एक नई परंपरा चलाई जो आधुनिक काल में निरंतर विकसित होती जा रही है।

भाषा के स्थिर और व्यवस्थित होने पर नवीन गद्य-शैली का विकास हुआ और क्रमशः गद्य में लय, संगीत और कला का विकास हुआ। इनका विस्तृत वर्णन इसी अध्याय में आगे मिलेगा।

शब्द-भंडार

उत्तीसवीं शताब्दी के गोष्ठी-साहित्य के युग में हिन्दी का शब्द-भंडार

बहुत ही अपर्याप्त था, वह केवल कुछ तद्भव, तत्सम और जनसाधारण में प्रचलित फ़ारसी और अरबी के शब्दों तक ही सीमित था। जब कभी नए शब्दों की आवश्यकता पड़ती थी तो शोलियों से ले लिए जाते थे। परन्तु बीसवीं शताब्दी में जब उपन्यास और उपयोगी साहित्य की रचना हाने लगने लगी तब बीसवीं शताब्दी का शब्द-भंडार बहुत ही अपर्याप्त और तुच्छ प्रमाणित हुआ। नए नए भावों और विचारों की व्यञ्जना के लिए उस भंडार में शब्द ही न थे और इस कारण हिन्दी का शब्द-भंडार बढ़ाने का अत्यंत आवश्यकता थी। साधारण बातचीत के लिए भी हमें उपयुक्त शब्द खोजने पर भी न मिलते थे। पत्र-पत्रिकाओं में लेख लिखते समय यह अभाव बहुत ही खटकता था और कोई दूसरा उपाय न मिलने पर विदेशी शब्द हा लिखने पड़ते थे। यथा, सत्यदेव अमेरिका से लिखते हैं :

मैं चुप हो गया। हमारी नस नस में aristocracy महापुरुषता भरी है, क्या यह सच नहीं है? सच है। किस घृणा की दृष्टि से तेज़ी, चमार, खोहार, धोबी, मोची आदि देखे जाते हैं। इत्यादि

[सरस्वती, अक्टूबर १९०७]

लेखक को aristocracy का हिन्दी रूपांतर नहीं मिला क्योंकि हिन्दी में था ही नहीं। लिखते समय उसने एक उपयुक्त रूपांतर गढ़ने का पूरा प्रयत्न किया और शायद बहुत सोचने पर एक शब्द 'महापुरुषता' मिल भी गया, परन्तु लेखक को इस रूपांतर से सतोष नहीं हुआ और होता भी कैसे, 'महापुरुषता' aristocracy का ठीक अर्थ नहीं देता। इसी इसीलिए विवश हो कर उसे अंगरेज़ी शब्द ही लिख देना पड़ा। जयपुर से प्रकाशित 'समालोचक' में इस प्रकार के असह्य उदाहरण मिलते हैं :

निरीश्वरवादी इसे प्रकृति की खिन्नवाह मानते हैं और ईश्वरवादी इसे परमेश्वर की निर्णायक शक्ति वा Design का परिचय मानते हैं। यदि नाटक और उपन्यास Mirror of Nature प्रकृति के आईने का काम देते हैं तो उनमें अवश्य प्रधानतया मानुष-भावों का चित्रण आवश्यक हुआ। किन्तु मानुष भावों में Presentiment telepathy पूर्व निरचय भाव-संवाद प्रभृति होते हैं। इत्यादि

[समालोचक-अक्टूबर, नवम्बर १९०३ पृ०—७३]

और भी, हरिनाथ एक good for nothing निगट्ट, सिक्की घनी आदमी है, जिसके हृदय में क्या है किन्तु असम्भ्य देह में पिपी छुट्टे ।

[समालोचन, मिथिला १००३ पृ०—३१]

और भी, पंडित मित्र में एक यह स्वभाविक गुण है कि वे बहुत जल्दी motive attribute करते हैं, उद्देश्यांतर चिपकाते हैं ।

[समालोचन मिथिला १००३ पृ—४४]

इनमें उपयुक्त हिन्दी शब्दों के अभाव के कारण लेखक को अँगरेज़ी शब्द लिखने पड़े । उसने उनका हिन्दी रूपांतर बनाने का भी प्रयत्न किया और जहाँ बन सका वहाँ रूपांतर भी साथ में दे दिया । साथ ही साथ समय के प्रभाव से बहुत से अँगरेज़ी शब्द हिन्दी में प्रयुक्त होने लगे । 'टायरी' का कोई हिन्दी रूपांतर नहीं है । एक रूपांतर बनाया भी गया किन्तु उसका प्रचार नहीं हो सका । इसी प्रकार 'टिकट', 'होटल', 'फैशन', 'पालिसी' इत्यादि उपयुक्त रूपांतर के अभाव के कारण हिन्दी में प्रयुक्त होने लग गए हैं । कुछ अँगरेज़ी शब्द ऐसे भी हैं जिनका रूपांतर तो हिन्दी में बन गया है और प्रयुक्त भी होता है, परन्तु अँगरेज़ी शब्द का भी काफी प्रचार है । 'जनता', 'अदालत', 'सूचना', 'सघ', 'बुलावा', 'ढाकघर', 'अजायब घर', 'प्रदर्शनी', 'बाग़', 'सुधारक', 'देर', 'शुल्क', 'नौकरी', के साथ ही साथ 'पब्लिक', 'कोर्ट', 'नोटिस', 'काम्रेस', 'सम्मान', 'पोस्ट आफिस', 'म्यूज़ियम', 'एक्जीविशन', 'पार्क', 'रिफार्मर', 'लेट', 'फीस' और 'सर्विस' का भी काफी प्रचार है । 'दियासलाई' और 'दीप-शलाका' दो रूपांतरों के होते हुए भी माचिस (Match-box) का प्रचार उन दोनों से कहीं अधिक है । 'न्वायकाट', 'प्रिविलेज-लीव', 'लाइन-क्लियर', 'सीनरी', इत्यादि अँगरेज़ी शब्दों का पुस्तकों तक में प्रयोग होता है । यथा, बदरीदत्त पाडेय 'महाराजा सूरसिंह और बादलसिंह की लड़ाई' में लिखते हैं :

विष्णु भगवान तो प्रति वर्ष चार मास की प्रिविलेज लीव (रियायती छुट्टी) लेकर हिन्दुस्थान के बड़े बड़े अँगरेज़ आफसरों की तरह अपने स्वास्थ्य भवन (Health-resort) क्षीरसागर को वायु परिवर्तन के निमित्त चले जाते हैं । इत्यादि

[सरस्वती, अप्रैल १९०५, पृ०—१४५]

इसमें 'प्रिविलेज लीव' (Privilege Leave) अँगरेजी का शब्द ज्यों का त्यों रह गया, यद्यपि Health-resort तथा Change of climate का हिन्दी रूप स्वास्थ्य-भवन और वायु-परिवर्तन प्रयुक्त हुआ है। 'परिवर्तन' नामक नाटक में राधेश्याम कथावाचक ने 'लाइन क्लियर', 'सीनरी', 'हारमोनियम' इत्यादि का प्रयोग किया है। यथा,

“अब लाइन क्लियर दूँ”

और भी एक स्थान पर मिलता है :

“लो फिर लाइन क्लियर हुआ। अब दरवाजा नहीं खुल सकता।”

एक जगह पर चंदा कहती है :

“बिहारी बाबू, तुमने मुझे अपने खेल की सीनरी बना रक्खा है, मैं एक हारमोनियम हूँ, जिस पर बजाने वाला जिधर उँगली रखता है उधर ही पर्दा बोलता है।” इत्यादि

इसी प्रकार सिगनल (सिंगल) पैसेंजर (पसिंजर), पारसल, स्टेशन इत्यादि शब्द रूपांतर के अभाव में हिन्दी में प्रचलित हो गए हैं।

बीसवीं शताब्दी में हिन्दी का प्रचार उपयोगी साहित्य, पत्र-पत्रिकाओं और उपन्यासों द्वारा हुआ। उपयोगी साहित्य और पत्र पत्रिकाएँ हिन्दी में बिल्कुल नई थीं और पश्चिम से ली गई थीं। अतएव विज्ञान, समाज-शास्त्र, मनोविज्ञान, व्यापार तथा समाचार-पत्र-सबन्धी अनेक शब्द-विशेष अँगरेजी से रूपांतरित होकर हिन्दी में आए। अस्तु, विज्ञान में लाइट (Light), नाइट्रोजन (Nitrogen), आक्सीजन (Oxygen), गैविटेशन (Gravitation), सेंटर ऑफ़ गैविटी (Centre of Gravity), फिज़ियोलॉजी (Physiology), मिकैनिज्म (Mechanism), स्पेक्ट्रम अनालिसिस (Spectrum Analysis), फोसिल्स (Fossils), बैरोमीटर (Barometre) फोटोग्राफी (Photography), और थ्योरी ऑफ़ रिलेटिविटी (Theory of Relativity) इत्यादि का हिन्दी रूपांतर क्रमपूर्वक प्रकाश, नत्रजन, अम्लजन, शुक्त्वामर्पण, केन्द्रामर्पण शक्ति, शरीर शास्त्र, यंत्र-विद्या, किरण-विकरण, निखान द्रव्य, वायुमापक यंत्र, आलोक-चित्रण तथा सापेक्षवाद बना। सोलर सिस्टम (Solar System) का अनुवाद सौर-मंडल और सवितृ-मंडल दिया गया

मेडिसिन (Medicine) में आपरेशन (Operation) और हाइड्रोफोबिया (Hydrophobia) का रूपान्तर 'गम्भीरपचार' और 'जलातक रोग' हुआ। अर्थशास्त्र में पोलिटिकल इकॉनामिक्स (Political-Economics) सम्पत्ति-शास्त्र और अर्थ-शास्त्र कहलाया। लेबर (Labour), प्रोडक्टिव लेबर (Productive Labour), अनप्रोडक्टिव लेबर, (Unproductive Labour), वेजेज (Wages), एक्सचेंज (Exchange), को-ऑपरेटिव सोसाइटी (Co-operative Society) का रूपांतर क्रमशः श्रम अथवा मेहनत, उत्पादक श्रम, अनुत्पादक श्रम, वेतन, विनिमय, सम्भूय समुत्थान बनाया गया। राजनीतिक क्षेत्र में लोकल सेल्फ गवर्नमेंट (Local-self-Government), मॉनर्की (Monarchy), एनार्की (Anarchy), सोसियलिज्म (Socialism) का अनुवाद 'स्वायत्त शासन', 'अखंड सत्ता', 'अराजकता', 'सामाजिक पंथ' अथवा 'समाजवाद' किया गया। असहयोग, सत्याग्रह, निष्क्रिय प्रतिरोध, धरना इत्यादि कुछ नए शब्द भी आविष्कृत हुए। दर्शन क्षेत्र में यूटिलिटेरियनिज्म (Utilitarianism) और इवाल्यूशन (Evolution) का अनुवाद उपयोगितावाद और विकासवाद हुआ। समाचार-पत्रों के भी कितने ही विशेष-शब्द, जैसे कालम, लीडिङ्ग आर्टिकल, इन्टरव्यू, एडिटर पब्लीकेशन और प्रिंटिङ्ग इत्यादि का रूपांतर स्तम्भ, अग्रजोप, भेंट, संपादक, प्रकाशन और मुद्रण हुआ।

विशेष शब्दों के अतिरिक्त बहुत से सामान्य शब्द भी अँगरेज़ी से रूपांतरित हुए। शार्ट हैन्ड-राइटिङ्ग, ग्लेटर, एब्सोल्यूट (Absolute), द न्यू लाइफ (The science of new life), यूनिवर्सिटी, कार्पोरल रेलिक्स, (Corporal Relics), एनसाइक्लोपीडिया (Encyclopedia), इंट्रोडक्शन (Introduction), एपिलॉग (Epilogue) किनशिप (Kinship), कन्टेम्पोरेरी (Contemporary), रिज़ेक्शन (Resurrection), कॉमन सेन्स (Common-sense), और कॉलोनी (Colony) इत्यादि का अनुवाद क्रमशः शीघ्र लिपि-प्रणाली, सापेक्ष, निरपेक्ष, नव-जीवन विज्ञान, विश्वविद्यालय घातु, विश्व-कोप, उपोद्घात, उपसहार, समोन्नता, समकालीन अथवा समसामयिक, पुनरुत्थान, सहज बुद्धि, और उपनिवेश के रूप में हुआ। एक्सेप्शन (Exception) का रूपांतर अपवाद अथवा प्रवाद बनाया गया। प्यारेलाल-रचित उपन्यास

‘लवगलता’ में हनीमून (Honey-moon) एक रूपांतर ‘नव-युग्म-पर्यटन’ और शेक-हैन्ड (Shake hand) का ‘कर-मर्दन’ किया गया है। समालोचना साहित्य के कितने ही नए शब्द अँगरेज़ी ने रूपांतरित होकर आए। ‘कला’ शब्द अँगरेज़ी के आर्ट (Art) का पर्यायवाची है। रहस्यवाद, शैली, आदर्शवाद, यथार्थवाद, अभिव्यक्तिवाद, कला कला के लिए इत्यादि अँगरेज़ी के मिस्टिसिज़्म (Mysticism), स्टाइल (Style), आइडियलिज़्म (Idealism), रियलिज़्म (Realism), एक्सप्रेशनिज़्म (Expressionism) और आर्ट फार आर्ट्स सैक (Art for Art's sake) के छायानुवाद हैं। पैस्टोरल पोइट्री (Pastoral-poetry) का रूपांतर ‘पशुचारण-काव्य’ बना। सच तो यह है कि उपयोगी साहित्य और समालोचना के क्षेत्र में हिन्दी, भाषा और भाव दोनों के लिए ही, अँगरेज़ी साहित्य की विशेष श्रृंगार हैं।

•

इन सामान्य और विशेष शब्दों के रूपांतर के अतिरिक्त हिन्दी में कितने ही नए शब्द अँगरेज़ी शब्दों तथा वाक्यांशों के आधार पर गढ़े गए हैं। कन्हैयालाल पोद्दार महाकवि माधव नामक लेख में एक स्थान पर लिखते हैं :

यह सच है कि प्राचीन काल के निर्मित कुछ ग्रंथ ऐसे भी पाए जाते हैं जिसमें योही ऐतिहासिक बातें भी अंगीभाव से मिलती हैं। इत्यादि

[मरम्भनी, अगस्त १९०५]

इसमें ‘अंगीभाव’ शब्द अँगरेज़ी के पार्टली (Partly) शब्द की छाया है। महेशप्रसाद ‘त्रयी काव्य-दर्शन’ में लिखते हैं :

अपमान की जो मर्यादा (Standard) उनकी दृष्टि में थी उसकी परिभाषा दुस्तर अवश्य है।

इसमें ‘मर्यादा’ स्टैण्डर्ड का अर्थ देता है और ‘परिभाषा’ डेफिनिशन् (Definition) का अनुवाद है। इस प्रकार अँगरेज़ी वाक्यांश ‘ऐंगिल आफ विज़न’ (Angle of vision) का रूपांतर ‘दृष्टिकोण’, ‘पॉइन्ट ऑफ व्यू’ (Point of view) का ‘विचार-बिन्दु’, ‘ए बर्ड्स आइ-व्यू’ (A bird's eye-view) का ‘विहगम-दृष्टि’, ‘टू कैच रेड-हैन्डेड’ (To catch redhanded) का ‘रैने हाथों पकड़ना’ और ‘कैस्ल इन दी एयर’ (Castle in the air) का ‘हवाई किला’ बनाया गया है। अँगरेज़ी वाक्यांश ‘एबोव-सेड’ (Above-said) का हिन्दी रूपांतर ‘उप-

रोक्त' बना और कमशः इस शब्द ने इस अर्थ के शीतल सहज शब्द उप-
रुक्त' का प्रचार सिल्कुल कम कर दिया। प्रेमचन्द ने एक स्थान पर लिखा है
'मैं तो कुल्हाड़ा को कुल्हाड़ा कहता हूँ', जो अंगरेजी के I call a spade
a spade का छायानुवाद मान्य है।

कुछ शब्द अंगरेजी और हिन्दी मिलाकर भी बनाए गये। 'समाजिस्ट'
और 'समाजिस्ट' शब्द ऐसे ही हैं जिनमें हिन्दी शब्दों में अंगरेजी प्रत्यय
लगा दिये गये हैं। इसी प्रकार अंगरेजी शब्द 'कामेस' में हिन्दी प्रत्यय लगा
कर 'कामेसा' अथवा 'कामेसिया' शब्द बना। इस प्रकार के विभिन्न मिश्रित
शब्द बहुत ही कम हैं।

हिन्दी का शब्द-भण्डार भरने में अंगरेजी के पश्चात् बँगला का ही स्थान
है। जिस प्रकार उपयोगी साहित्य और पत्र पत्रिकाओं में अंगरेजी के शब्द
अधिक सख्या में आए उसी प्रकार उपन्यासों में बँगला शब्द और पदावली
की भरमार रही। आधुनिक भारतीय भाषाओं में बँगला ने ही हिन्दी को सबसे
अधिक प्रभावित किया, यहाँ तक कि सुधाकर द्विवेदी ने अपनी 'राम कदानी'
में हिन्दी को 'बँगला की दुहिता' नाम दिया। बँगला के इस अत्यधिक प्रभाव
के मुख्य दो कारण हैं। आधुनिक भारतीय भाषाओं में बँगला में ही सबसे
अधिक प्रौढ़ और उन्नतिशील साहित्य मिलता है और हिन्दी के पड़ोसी होने
के नाते उसका प्रभाव सबसे अधिक पड़ा। फिर संयुक्त प्रांत के बाहर बंगाल
में ही हिन्दी पुस्तकों का प्रकाशन सबसे अधिक सख्या में होता रहा है।
१९०१-३ में जब कि बम्बई में ४०, पंजाब में ६६ और मध्यप्रांत में केवल २१
हिन्दी पुस्तकें प्रकाशित हुईं, अकेले बंगाल में १३३ हिन्दी पुस्तकें निकलीं,
अर्थात् बम्बई, पंजाब और मध्यप्रांत सब में मिलाकर १६२ हिन्दी पुस्तकें
प्रकाशित हुईं उससे अधिक अकेले बङ्गाल से निकलीं। इसी प्रकार १९०३-४
में बम्बई, पंजाब और मध्यप्रांत तीनों में मिलकर १६२ हिन्दी पुस्तकें प्रकाशित
हुई और अकेले बंगाल से १०५ हिन्दी पुस्तकें निकलीं। फिर बंगाल
की राजधानी और भारतवर्ष का सर्वप्रधान नगर कलकत्ता, मारवाड़ी तथा
हिन्दी-भाषी जनता के कारण हिन्दी का एक बहुत बड़ा केन्द्र रहा है और
संयुक्तप्रांत के बाहर तो यह सबसे बड़ा केन्द्र है।

बीसवीं शताब्दी के प्रथम दस वर्षों में अनेक बँगला उपन्यास हिन्दी में
अनुवादित हुए और इन अनुवादों के द्वारा अनेक नए शब्द हिन्दी के शब्द-
भण्डार में आए। उदाहरण के लिए कुछ नए शब्द इस प्रकार हैं—वैकालिक

आकाश^१, अप्रतिहत^१, विचक्षण^१, दौर्दण्ड प्रताप^१, निष्पत्ति^२, निगूढ^२, प्रमथिता^३, प्रव्रजिता^३, स्कीत^३, उच्छ्वसित^३, सश्रव^३, स्थूलोज्ज्वल^४, प्रकोष्ठ^४, स्मश्रु^४, जलोच्छ्वास^४, अवसन्न^४, आधिक्रिष्ट मुख^५, कर्णाभिमुखी^६, आप्लुत^६, वाताभिहता^६ और हृद^६ । ब्रजनन्दन सहाय राधिकारमण सिंह इत्यादि अगणित लेखकों ने अपने मौलिक ग्रंथों में भी बंगला शब्दों का प्रचुर प्रयोग किया । यथा, 'अरण्य-बाला' में ब्रजनन्दन सहाय लिखते हैं :

कब जो नदी कलकल नाद करती हुई सुन्दर छुद्र बीचिका-माला को अपने वक्षस्थल पर खेजती हुई मंद गति से सागरान्मुख अग्रसर हो रही थी, आज वह उच्चाव तरंगों से उथलित होती हुई जल राशि को द्विज भित्त करती हुई, अपने करारों को ढहाती हुई, तीरस्थ द्रुमों को गिराती, धार नाद काती, प्रवल वेग से जलधि की ओर दौबने लगेगी । इत्यादि

उपरोक्त उद्धरण में रेखांकित शब्द और पदावली बंगला से प्रभावित हैं । निःसंदेह वे सभी शब्द शुद्ध संस्कृत तत्सम हैं, परन्तु हिन्दी में वे बंगला के प्रभाव से ही आए, सीधे संस्कृत से नहीं लिए गए ।

जिस प्रकार अँगरेजी से हिन्दी को जिनने ही नये वाक्यांश और मुहावरे मिले, उसी प्रकार बंगला से कीमल-कान्त-पदावली मिली । अनुवाद-ग्रंथों में इस प्रकार की कीमल-कान्त-पदावली बहुत मिलेगी । जैसे, वर्षा-जल-निषिक्त-पद्म^३, वसन्त-निकुञ्ज-प्रह्लादिनी^३, वर्षा-वारि-राशि प्रमथिता^३, स्मश्रु मुगो-भित-प्रशात-ललाट^४, बीचि-विभङ्ग मयी-गङ्गा^५ तरङ्ग ताडित नृण-मुच्छ^६, केश-वेश-प्रसाधन-रता तरुणी^६, स्नेह-निर्भर^६, आशौचव अभ्यस्त-जीवन-प्रवाह^६, इत्यादि । एक और उदाहरण 'विरागिनी' ने लीजिये :

इस समय स्वर्ण इन कुल बातों को भूल-सी गई, केवल याद रहा निर्मल-जल पूर्ण तालाब, पुष्पित चंपक-वृक्ष, मुरमियाही-रीर-समीरण, निविद ज्ञान-पत्र-भेदी अस्ताचल-नामी-सूर्य-किरणें, आन्दोलित छाया, तद्वत्-रसों नर्तन-नेत्री विहग-रव, वही अमृतमय परिचिन-मृदु-कड रवर, नक्षिप्त आनन्द का संभारण, अपूर्व-मोतिर्नशी यंत्रणा युक्त-चितवन और वही नक्षिका कुमुन नृत्य-मृदु-स्वरा-

१—नारायण-जीवन-महा

२—गोमोहन ।

३—चन्द्रिका ।

४—चन्द्रिका ।

५—विष-वृक्ष ।

६—अ = अक्षर ।

७—अभिनि ।

सुम्भन एवं सुख-रुख जीवन का प्रथम जागरण, अंग का प्रथम प्रेम-स्पर्श, जीवनामृत का प्रथम आस्वादन और फिर प्राण-उत्साह का प्रथम तरंग । इत्यादि पूरा उद्धरण फोमल-कान्त-पटावली में पूर्ण है । यही बँगला की देन है ।

अँगरेज़ी और बँगला के अतिरिक्त मराठी और संस्कृत ने भी हिन्दी शब्द-भण्डार की वृद्धि की । प्रत्यवाय, घटाटोप, सत्रप, प्रगति, लागू, चालू, बाजू, सीताफल, भीमन्ती (भीमन्ती टाट) इत्यादि शब्द मराठी की देन हैं; और संस्कृत से तो अगणित शब्द हिन्दी में आए । कुछ संस्कृत शब्द हिन्दी में बिल्कुल भिन्न अर्थ में प्रयुक्त होने लगे हैं । 'वाधित' का संस्कृत में अर्थ था 'वाधा दिया गया' परन्तु हिन्दी में उसका प्रयोग 'कृतज्ञ' के अर्थ में होने लगा है । इसी प्रकार निर्भर, प्राटोलन, कटिबद्ध इत्यादि शब्द हिन्दी में संस्कृत से भिन्न अर्थ में प्रयुक्त होते हैं ।

भक्तिकाल तथा रीतिकाल में उर्दू, फारसी और अरबी ने हिन्दी के शब्द-भण्डार में काफी वृद्धि की थी । 'उमर-दराज महाराज तेरी चाहिए' तथा 'मैंने विभीषण की कुछ न सज़ील की' में 'उमर-दराज' और 'सज़ील' फ़ारसी के शब्द हैं । परन्तु बीसवीं शताब्दी में हिन्दी-उर्दू-उपवर्ष के कारण फ़ारसी और अरबी शब्दों के प्रयोग के स्थान पर उनका बहिष्कार ही अधिक भयस्कर समझा गया । फिर भी जब जनता में हिन्दी का प्रचार बढ़ने लगा तब बहुत से उर्दू और फ़ारसी के हिन्दू विद्वान् उर्दू लिखना छोड़ हिन्दी की ओर झुके, और साथ-ही-साथ फ़ारसी के शब्द-भण्डार से कुछ शब्द लेते ही आए । पद्मसिंह शर्मा, महेशप्रसाद, प्रेमचन्द और सुदर्शन इत्यादि उर्दू फ़ारसी के विद्वान् और लेखक थे, उनकी हिन्दी-रचनाओं में उर्दू और फ़ारसी शब्दों के दर्शन हो जाते हैं, परन्तु बहुत कम ।

हिन्दी के नए शब्द भण्डार की परीक्षा करने पर उनमें दो मुख्य विशेषताएँ मिलती हैं । पहली विशेषता यह है कि नए शब्दों में प्रतिशत नब्बे से अधिक शब्द संस्कृत धातु-रूपों के आधार पर बनाए गए हैं । जब नए शब्द बढ़ने की आवश्यकता हुई तब संस्कृत ही एक ऐसी भाषा पाई गई जिसमें निश्चित धातुओं के आधार पर असंख्य शब्द सरलतापूर्वक गठे जा सकते थे । बँगला ने पहले ही संस्कृत की इस विशेषता का पूर्ण उपयोग किया था और बीसवीं शताब्दी में आवश्यकता बढ़ने पर हिन्दी ने भी बँगला का अनुसरण किया ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में मद्रास की अचार लाइब्रेरी के संचालक डाक्टर श्रेडर ने भारतवर्ष की सभी प्रधान भाषाओं के सूक्ष्म विश्लेषण के पश्चात् यह निश्चित किया था कि मूल संस्कृत (Basic Sanskrita) ही एकमात्र भारत की सामान्य भाषा Lingua-Franca हो सकती है, क्योंकि नए शब्द गढ़ने की योग्यता इस भाषा से बढ़कर किसी भी भाषा में मिलनी संभव नहीं है। बीसवीं शताब्दी में जब कि आधुनिक भारतीय भाषाओं की पर्याप्त उन्नति और विकास हो चुका है, मूल संस्कृत को सामान्य भाषा मानना किसी भी प्रकार संभव न था, परंतु इसके पश्चात् जो बात संभव थी वही हुआ अर्थात् संस्कृत के मूल धातुओं से नए शब्द गढ़े जाने लगे। फिर बंगला, जिसका हिन्दी पर अत्यधिक प्रभाव पड़ा, मूलतः संस्कृत शब्दों से भरी हुई थी। मुसलमानों ने हिन्दी का बहुत अधिक विरोध किया था इस से हिन्दुओं तथा हिन्दी-विद्वानों को उर्दू, फारसी तथा अरबी शब्दों से घृणा-सी हो गई थी और वे संस्कृत शब्दों की ओर मुड़े। इसके अतिरिक्त पुरातत्त्व विभाग की खोजों से हिन्दुओं को अपने अतीत गौरव और संस्कृति का अभिमान हो चला और वे प्राचीन साहित्य, इतिहास, दर्शन और संस्कृति का अध्ययन और मनन करने लगे और उनका ध्यान संस्कृत की ओर गया। फिर ललित-कलाओं—संगीत, चित्रकला, स्थापत्य तथा वास्तुकला—के पुनस्तथान से प्राचीन कला और साहित्य की ओर हिन्दू-जनता की दृष्टि गई। पश्चात्त्य विद्वानों ने संस्कृत के काव्य और नाटकों की मुक्तकठ से प्रशंसा करके भारतीय विद्वानों का ध्यान संस्कृत-काव्य और नाटकों की ओर आकर्षित किया और नित्य अधिक संख्या में लोग संस्कृत का अध्ययन करने लगे। इन सभी कारणों से हिन्दी में संस्कृत का शब्द-भंडार क्रमशः बढ़ने लगा और अगणित नए शब्द संस्कृत से लिए और गढ़े गए।

यहाँ एक प्रश्न यह उठ सकता है कि जब हिन्दी-प्रदेश की विविध प्रामाण्य बोलियों से कितने ही नए और उपयुक्त शब्द लिए जा सकते थे तब संस्कृत से कठिन शब्द लेने और गढ़ने की क्या आवश्यकता थी। बात यह थी कि हिन्दीभाषी-प्रदेश उत्तरी भारत में दूर तक फैला हुआ है और एक हिन्दी-प्रांत की बोली के शब्द दूसरे प्रांत के आदिमियों की समझ में ठीक नहीं आ सकते। इसलिए प्रांतज शब्दों की अपेक्षा संस्कृत शब्द, जो पञ्जाब के अतिरिक्त सभी जगह समझे जा सकते थे, अधिक संख्या में लिए गए। फिर बोलियों के शब्दों में कुछ प्रामाण्यता और अदलीलता की दृष्ट

चुम्बन एवं सुग-लुप्त जीधन का प्रथम जागरण, अंग का प्रथम प्रेम-स्पर्श, जीवनामृत का प्रथम आस्वादन और फिर प्राण प्रवाह का प्रथम तरंग । इत्यादि पूरा उद्धरण कोमल-कान्त-पटावली में पूर्ण है । यदी बँगला की देन है ।

अँगरेज़ी और बँगला के अतिरिक्त मराठी और संस्कृत ने भी हिन्दी शब्द-भण्डार की वृद्धि की । प्रत्यवाय, घटाटोप, सनप, प्रगति, लागू, चालू, बाजू, सीताफल, श्रीमन्ती (श्रीमन्ती ठाट) इत्यादि शब्द मराठी की देन हैं; और संस्कृत से तो अगणित शब्द हिन्दी में आए । कुछ संस्कृत शब्द हिन्दी में बिल्कुल भिन्न अर्थ में प्रयुक्त होने लगे हैं । 'साधित' का संस्कृत में अर्थ था 'दावा दिया गया' परन्तु हिन्दी में उसका प्रयोग 'कृतज्ञ' के अर्थ में होने लगा है । इसी प्रकार निर्भर, आदोलन, कटिबद्ध इत्यादि शब्द हिन्दी में संस्कृत से भिन्न अर्थ में प्रयुक्त होते हैं ।

भक्तिकाल तथा रीतिकाल में उर्दू, फारसी और अरबी ने हिन्दी के शब्द-भण्डार में काफी वृद्धि की थी । 'उमर-दराज महराज तेरी चाहिए' तथा 'मने विभीषण की कुछ न सवील की' में 'उमर-दराज' और 'सवील' फारसी के शब्द हैं । परन्तु बीसवीं शताब्दी में हिन्दी-उर्दू-उच्चर्ष के कारण फारसी और अरबी शब्दों के प्रयोग के स्थान पर उनका बहिष्कार ही अधिक अत्येस्कृत समझा गया । फिर भी जब जनता में हिन्दी का प्रचार बढ़ने लगा तब बहुत से उर्दू और फारसी के हिन्दू विद्वान् उर्दू लिखना छोड़ हिन्दी की ओर झुके, और साथ-ही-साथ फारसी के शब्द-भण्डार से कुछ शब्द लेते ही आए । पद्मसिंह शर्मा, महेशप्रसाद, प्रेमचन्द और सुदर्शन इत्यादि उर्दू फारसी के विद्वान् और लेखक थे, उनकी हिन्दी-रचनाओं में उर्दू और फारसी शब्दों के दर्शन हो जाते हैं, परन्तु बहुत कम ।

हिन्दी के नए शब्द भण्डार की परीक्षा करने पर उनमें दो मुख्य विशेषताएँ मिलती हैं । पहली विशेषता यह है कि नए शब्दों में प्रतिशत नब्बे से अधिक शब्द संस्कृत धातु-रूपों के आधार पर बनाए गए हैं । जब नए शब्द बढ़ने की आवश्यकता हुई तब संस्कृत ही एक ऐसी भाषा पाई गई जिसमें निश्चित धातुओं के आधार पर असंख्य शब्द सरलतापूर्वक गढ़े जा सकते थे । बँगला ने पहले ही संस्कृत की इस विशेषता का पूर्ण उपयोग किया था और बीसवीं शताब्दी में आवश्यकता पड़ने पर हिन्दी ने भी बँगला का अनुसरण किया ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में मद्रास की अचार लाइब्रेरी के सचालक डाक्टर थ्रेडर ने भारतवर्ष की सभी प्रधान भाषाओं के सूक्ष्म विश्लेषण के पश्चात् यह निश्चित किया था कि मूल संस्कृत (Basic Sanskrita) ही एकमात्र भारत की सामान्य भाषा (Lingua-Franca) हो सकती है, क्योंकि नए शब्द गढ़ने की योग्यता इस भाषा से बढ़कर किसी भी भाषा में मिलनी संभव नहीं है। बीसवीं शताब्दी में जब कि आधुनिक भारतीय भाषाओं की पर्याप्त उन्नति और विकास हो चुका है, मूल संस्कृत को सामान्य भाषा मानना किसी भी प्रकार संभव न था, परंतु इसके पश्चात् जो बात संभव थी वही हुआ अर्थात् संस्कृत के मूल धातुओं से नए शब्द गढ़े जाने लगे। फिर बंगला, जिसका हिन्दी पर अत्यधिक प्रभाव पड़ा, मूलतः संस्कृत शब्दों से भरी हुई थी। मुसलमानों ने हिन्दी का बहुत अधिक विरोध किया था इस से हिन्दुओं तथा हिन्दी-विद्वानों को उर्दू, फारसी तथा अरबी शब्दों से घृणा-सी हो गई थी और वे संस्कृत शब्दों की ओर झुके। इसके अतिरिक्त पुरातत्त्व विभाग की खोजों से हिन्दुओं को अपने अतीत गौरव और संस्कृति का अभिमान हो चला और वे प्राचीन साहित्य, इतिहास, दर्शन और संस्कृति का अध्ययन और मनन करने लगे और उनका ध्यान संस्कृत की ओर गया। फिर ललित-कलाओं—संगीत, चित्रकला, स्थापत्य तथा वास्तुकला—के पुनरुत्थान से प्राचीन कला और साहित्य की ओर हिन्दू-जनता की दृष्टि गई। पाश्चात्य विद्वानों ने संस्कृत के काव्य और नाटकों की मुक्तकठ से प्रशंसा करके भारतीय विद्वानों का ध्यान संस्कृत-काव्य और नाटकों की ओर आकर्षित किया और नित्य अधिक संख्या में लोग संस्कृत का अध्ययन करने लगे। इन सभी कारणों से हिन्दी में संस्कृत का शब्द-भंडार क्रमशः बढ़ने लगा और अगणित नए शब्द संस्कृत से लिए और गढ़े गए।

यहाँ एक प्रश्न यह उठ सकता है कि जब हिन्दी-प्रदेश की विविध प्रामाण्य बोलियों से कितने ही नए और उपयुक्त शब्द लिए जा सकते थे तब संस्कृत से कठिन शब्द लेने और गढ़ने की क्या आवश्यकता थी। बात यह थी कि हिन्दीभाषी-प्रदेश उत्तरी भारत में दूर तक फैला हुआ है और एक हिन्दी-प्रांत की बोली के शब्द दूसरे प्रांत के आदिमियों की समझ में ठीक से नहीं आ सकते। इसलिए प्रांतज शब्दों की अपेक्षा संस्कृत शब्द, जो पंजाब के अतिरिक्त सभी जगह समझे जा सकते थे, अधिक संख्या में लिए गए। फिर बोलियों के शब्दों में कुछ प्रामाण्यता और अश्लीलता की गंध

आती है जिसे नगरनिवासी समझ नहीं कर सकते। इस कारण भी बोलियों के शब्द भाषा में बहुत कम लिए गए।

हिन्दी के शब्द भंडार की दूसरी विशेषता यह भी कि बहुत से शब्द केवल इसलिए प्रयुक्त हो रहे थे कि वे नए और श्रुति-मधुर थे। 'अभिनव' उसी अर्थ का द्योतक है जिसका 'नव' फिर भी 'अभिनव' का प्रचार 'नव' के समान ही रहा। इस प्रकार प्रभावित, प्रभावित, शौर्य, प्राण्य प्रभावना, बाहुल्य, गौरव, लाघव, निखिल, निनिन्दित, माधुर्य इत्यादि शब्दों का प्रयोग हुआ जब कि इनसे सरल और समान अर्थवाले शब्द तात्तु, साधन, श्रुता प्रसंगता भावना, बहुलता, गुन्ना, लघुता, अंगल, निन्दित और मधुरता शब्द भाषा में पहले भी प्रयुक्त हो रहे थे। निम्नदेह त्रिसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में इन शब्दों ने भाषा में अराजकता फैलाने में विशेष भाग लिया था, उस समय पाठकों को ये नए शब्द व्यर्थ और भार माने जा पड़ते थे, परन्तु कुछ ही वर्षों के पश्चात् जब कि गद्य में लय और संगीत लाने का प्रयत्न होने लगा, तब ये ही शब्द द्विगुणित उपयोगी प्रमाणित हुए क्योंकि इन्होंने भाषा की व्यञ्जना-शक्ति बहुत बढ़ा दी और साथ ही साथ मधुर तथा कोमल कात पटावली की सृष्टि की। इस शब्द समूह की नवीन शैलीकार तथा कलाकारों ने गद्य में लय और संगीत उत्पन्न करने के लिए सफलतापूर्वक प्रयुक्त किया। इन शब्दों के बिना 'प्रसाद', राय कृष्णदास, विद्योपाध्याय और चतुरसेन शास्त्री कलात्मक गद्य-रचना में कभी सफल न हो सकते थे।

गद्य शैली का विकास

हिन्दी की गद्य-शैली के विकास के दो पक्ष हैं—प्रथम हिन्दी की जातीय शैली (National Style) और द्वितीय भिन्न भिन्न लेखकों की व्यक्तिगत शैली।

इस बात का उल्लेख किया जा चुका है कि त्रिसवीं शताब्दी के पहले हिन्दी का गद्य साहित्य गोष्ठी साहित्य था और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र ने उसके लिए जातीय शैली का उदाहरण प्रस्तुत किया। परन्तु त्रिसवीं शताब्दी में जब हिन्दी का प्रचार सर्वसाधारण में होने लगा और संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी जानने वाले लोग भी हिन्दी के लेखक बनने लगे, तब वे शास्त्र और अज्ञात रूप में उन साहित्यों की विविध शैलियों का अनुकरण करने

लगे । इसका फल यह हुआ कि संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी की जातीय शैलियाँ हिन्दी पर अपना प्रभाव प्रकट करने लगीं परन्तु अतः में हिन्दी-प्रदेश की जातीय विशेषताओं ने अपना रूप प्रकट किया और हिन्दी की जातीय शैली का विकास होने लगा । किसी एक साहित्य की किसी विशेषता को ग्रहण किया गया और जो विशेषताएँ अपनी जातीय विशेषताओं से मेल न खाती थीं उनका बहिष्कार हुआ । किसी भाषा के शब्द और वाक्यांश तो प्रयुक्त किए गए और दूसरी भाषा के शब्द और वाक्यांश त्याज्य समझे गए । इस प्रकार ग्रहण और त्याग की नीति से अपनी जातीय शैली की आत्मा पर प्रकाश पड़ता है । बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में जब कि हिन्दी में बँगला शब्द और कोमल-कात-पदावली की बाढ़-सी आ रही थी, कुछ विद्वान् बँगला शब्दों तथा पदावली के प्रयोग के विरुद्ध अपनी आवाज़ ऊँची उठा रहे थे, और दूसरी ओर उर्दू के मुहावरे, कहावतों और बोलचाल की भाषा के प्रयोग की ओर लोगों रुचि बढ़ रही थी । परन्तु शीघ्र ही हिन्दी की जातीय विशेषताओं ने अपना प्रभाव प्रकट किया और उर्दू के मुहावरे और 'आम फहम' भाषा तथा बँगला की कोमल-कात पदावली अपनी जातीयता से मेल न खाने के कारण ग्राह्य नहीं हुए ।

संस्कृत-साहित्य-काल में भी भिन्न भिन्न प्रातों की भाषाओं की जातीय शैली और विशेषताएँ भिन्न भिन्न हुआ करती थीं । अस्तु, संस्कृत में गौडी, विदर्भी और पाचाली शैलियाँ गौड देश—बंगाल, विदर्भ देश—आधुनिक बरार और पाचाल देश—आधुनिक पश्चिमी संयुक्त-प्रात से संबंध रखने वाली भाषाओं की विशेषताओं की द्योतक थीं । इससे यह निश्चित रूप से प्रमाणित होता है कि किसी प्रात की जातीय शैली उस प्रात के निवासियों की संस्कृति तथा अन्य विशेषताओं से निकट संबंध रखती है । हिन्दी की जातीय शैली को भी अपना व्यक्तित्व है ।

संस्कृत की जातीय शैली की विशेषताएँ हैं—भाषा का शाब्दिक-इन्द्रजाल, अलंकार-प्रियता और वर्णन नैपुण्य । स्वच्छनाथ ठाकुर अपने एक लेख 'कादम्बरी का चित्र' में संस्कृत की जातीय शैली की विशेषताओं का दर्शन करते हैं :

इसके सिवा संस्कृत भाषा में ऐसा स्वर-वैचित्र्य, ध्वनि की गंभीरता और स्वाभाविक आकर्षण है कि उसके संचालन अंगर निपुणता के साथ किया जा सके सो अनेक पात्रों का एक ऐसा 'कन्वर्ट' बन उठता है, उसके अंतर्निहित

आती है जिसे नगरनिवासी महन नहीं कर सकते। इस कारण भी श्रोनियों के शब्द भाषा में बहुत कम लिए गए।

हिन्दी के शब्द भंडार का दूसरा विशेषता यह भी कि बहुत से शब्द केवल इसलिए प्रयुक्त हो रहे थे कि वे नए और श्रुति-मधुर थे। 'श्रमिन्त्र' उसी अर्थ का द्योतक है जिसका 'नत्र' फिर भी 'प्रभिवन' का प्रचार 'नत्र' के समान हो रहा। इस प्रकार प्रभावित, प्रमाण, गौरव, प्राण्य प्रभावना, बाहुल्य, गौरव, लाघव, निमित्त, निनिन्दित, पाधुर्य इत्यादि शब्दों का प्रयोग हुआ जब कि इनमें सरल और समान अर्थवाले शब्द भाषित, साधन, शरणा, प्रसरता भावना, बहुलता, गुरुता, लघुता, श्रंगल, निन्दित और मधुरता शब्द भाषा में पहले भी प्रयुक्त हो रहे थे। निम्नदेह श्रीमती जनार्णी के प्रारम्भिक वर्षों में इन शब्दों ने भाषा में अराजकता फैलाने में विशेष भाग लिया था, उस समय पाठकों को ये नए शब्द व्यर्थ और भार भारूप जान पड़ते थे, परन्तु कुछ ही वर्षों के पश्चात् जब कि गद्य में लय और संगीत लाने का प्रयत्न होने लगा, तब ये ही शब्द द्विगुणित उपयोगो प्रमाणित हुए क्योंकि इन्होंने भाषा की व्यञ्जना-शक्ति बहुत बढ़ा दी और साथ ही साथ मधुर तथा कोमल कात पटावली की सृष्टि की। इस शब्द समूह को नवीन शैलीकार तथा कलाकारों ने गद्य में लय और संगीत उत्पन्न करने के लिए सफलतापूर्वक प्रयुक्त किया। इन शब्दों के बिना 'प्रसाद', राय कृष्णदास, वियोगा हरि और चतुरसेन शास्त्री कलात्मक गद्य-रचना में कभी सफल न हो सकते थे।

गद्य शैली का विकास

हिन्दी की गद्य शैली के विकास के दो पक्ष हैं—प्रथम हिन्दी की जातीय शैली (National Style) और द्वितीय भिन्न भिन्न लेखकों की व्यक्तिगत शैली।

इस बात का उल्लेख किया जा चुका है कि तीसरी शताब्दी के पहले हिन्दी का गद्य साहित्य गोष्ठी साहित्य था और भारतेन्दु हरिश्चंद्र ने उसके लिए जातीय शैली का उदाहरण प्रस्तुत किया। परन्तु तीसरी शताब्दी में जब हिन्दी का प्रचार सर्वसाधारण में होने लगा और संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेज़ी जानने वाले लोग भी हिन्दी के लेखक बनने लगे, तब वे शांत और अशांत रूप में उन साहित्यों की विविध शैलियों का अनुकरण करने

दूसरी ओर बँगला गद्य-शैली की विशेषताएँ हैं—रसात्मकता की बाढ, कोमल-कात-पदावली, व्यञ्जनापूर्ण विशेषण, मधुर और सरस वर्णन। उसमें शान्दिक बाल और अलंकारों की योजना बहुत कम मिलती है। राधिका-रमण सिंह ने बँगला गद्य शैली का सफल अनुकरण किया। 'त्रिजली' नामक कहानी में वे लिखते हैं :

रुं कुं ! रुं कुं !! मेरी ओखें खुल जाती थीं—कान खुल जाते थे ! भगवन् ! यह सुरीली काकड़ी कहाँ से आ रही है ! किस कंठ का यह भूषण है ? क्या कोई पंचम सुर से गा रहा है ? क्या पृथ्वी की एक एक कण से बोलुरी बज रही है ? फिर क्या था ! बाजा बजने लगा—आकाश से, पाताळ से, फूलों से, गुहों से, घंटा की धमक से और सरसी के हिलजोल से वही सुमधुर प्राण-प्लावी 'रुं कुं' बजने लगी। न जाने इसमें किस विषाद, किस प्रमोद या किस अनुराग का सुर भरा था ; किन्तु एक एक कलजोल जहरी में ऐसा प्रतीत होता था कि किसी का प्राण धिरक रहा हो, या कोई भाव-विह्वल हृदय डबा पड़ता हो। इत्यादि

[गद्य-कुसुमावली—पृ० ३०]

यहाँ भाव और रस की प्रधानता है और भाषा का काम लेखक की सरस भावनाओं को कोमल कात शब्द और लय में प्रकट करना है।

मराठी गद्य की विशेषता उसकी अलंकारिकता है। उसमें उषमा, उत्प्रेक्षा और रूपकों की भरमार रहती है। सरसता और मधुरता का उसमें अभाव-सा होता है। यथा, 'छत्रसाल' में रामचंद्र वर्मा लिखते हैं :

रमज्ञान के चौबीसवें चौद को-प्रकाश से सहायता देने के लिए परोपकारी भगवान् भंशुमाजी परिचम दिशा में धीरे धीरे चमकने लगे। अपने परोपकारी पति का श्रम दूर करने के लिए परिचमा सुंदरी विश्रांत गृह के द्वार पर सबज सबी थी। पशु पक्षी आदि अपनी अपनी भाषाओं में अपने उपकार-कर्ता महाराज का गुणानुवाद गाने और उनसे फिर जल्दी हो लौट आने लिए प्रार्थना करने लगे। इत्यादि

इसमें प्रवाह बहुत ही मंद है और भाषा अलंकारों से बेतरह लदी हुई है। ठीक इसके विपरीत उर्दू भाषा में शीघ्र-प्रवाह, एक आकर्षक सरलता और नाट्य अंश मिलता है। भाषा में उछल-कूद अधिक है, गंभीरता का कहीं

रागिनी में एक ऐसी अनिवर्चनीयता है कि कविगण उस पाणी की निपुणता के द्वारा विद्वान् श्रोताओं को मुग्ध करने का खोभ नहीं छोड़ सकते। हमी ने जिस ध्यान पर भाषा को संक्षिप्त करके विषय को शीघ्रता के साथ पढ़ाने की आवश्यकता है, वहाँ भी भाषा का प्रलोभन छोड़ना कठिन हो जाता है। कब यह होता है कि ग्रंथ का विषय तो छिप जाता है और केवल शब्दाढ्यार रह जाता है। विषय की अपेक्षा शब्द अधिक यद्वादुरी दिगाने की चेष्टा करते हैं, और इसमें उन्हें सफलता भी प्राप्त होती है। मोरपंग के घने पेने अनेक अच्छे अच्छे परे हैं भिनसे अच्छी तरह हवा नहीं निकलती किन्तु हवा काने का उपलक्ष्य मात्र करके केवल शोभा के लिए राजसभाओं में उनका व्यवहार होता है। इसी प्रकार राजसभा में संस्कृत-काव्य भी घटना-विन्यास के लिए उतना अधिक व्यग्र नहीं होते। केवल उनका शब्दाढ्यार, उपमा-कौशल, वर्णन-नैपुण्य ही प्रत्येक गति में राजसभा का विरिम्ब करता रहता है।

[प्राचीन-साहित्य—इलियन प्रेस संस्करण—५० ६०-६३]

अतः रवीन्द्रनाथ के अनुसार संस्कृत की गद्य शैली मोरपङ्क के समान है जिसमें भाषा का शब्दाडंबर, अलंकार और वर्णन-नैपुण्य ही की प्रधानता होती है। गोविन्दनारायण मिश्र ने अपनी अपूर्ण पुस्तिका 'कवि और चित्रकार' में संस्कृत गद्य शैली का अनुकरण किया :

सहज सुन्दर मनहर सुभाव-छवि-सुभाव-प्रभाव से सयका चितचोर सुचार-सजीव-चित्र-रचना-चतुर-चितेरा, और जय देखो तब ही अभिनव सय नव-रस-रसीली नित नव नव भाव धरस रसीली, अनूप-रूप सरूप-नारसीली, सुजन-जन मोहन-मंत्र की कीली, गमक जमकादि सहज सुहावे चमचमाते अनेक अलंकार-सिंगार साज-सजीली छयीली कविता कल्पना-कुशल कवि, इन दोनों का काम ही उस अग-जग-मोहिनी, यक्षा की सयक्षा, सुभाव-सुंदरी अति सुकोमला अपक्षा की नयेली, अलयेली, अनोखी छवि को आँखों के आगे परतच्छ खड़ी सी दरसाकर ममंश सुरसिक जनों के मनो को सुभाना, तरसाना, सरसाना, हरसाना और रिम्भाना ही है। इत्यादि

[गोविन्द-निबधावली—५० १]

यहाँ, भाव से कहीं अधिक महत्त्व भाषा को प्राप्त है और लेखक भाषा को अनुप्रास और यमक आदि आभूषणों से सज्जित करने का अतिशय प्रयत्न करता दिखाई पड़ता है।

दूसरी और बँगला गद्य-शैली की विशेषताएँ हैं—रसात्मकता की बाढ़, कोमल-कात-पदावली, व्यंजनापूर्ण विशेषण, मधुर और सरस वर्णन । उसमें शाब्दिक जाल और अलंकारों की योजना बहुत कम मिलती है । राधिका-रमण सिंह ने बँगला गद्य शैली का सफल अनुकरण किया । 'त्रिजली' नामक कहानी में वे लिखते हैं :

रुं कुं ! रुं कुं !! मेरी ओखें खुल जाती थीं—कान खुल जाते थे ! भगवन् ! यह सुरीली काकली कहाँ से आ रही है ! किस कंठ का यह भूषण है ? क्या कोई पंचम सुर से गा रहा है ? क्या पृथ्वी की एक एक कण से बोलुरी बज रही है ? फिर क्या था ! बाजा बजने लगा—आकाश से, पाताल से, फूलों से, गुलमों से, घंटा की धमक से और सरसी के हिलजोल से वही सुमधुर प्राण-प्लावी 'रुं कुं' बजने लगी । न जाने इसमें किस विषाद, किस प्रमोद या किस अनुराग का सुर भरा था : किन्तु एक एक कलजोल जहरी में ऐसा प्रतीत होता था कि किसी का प्राण थिरक रहा हो, या कोई भाव-विह्वल हृदय टूटा पड़ता हो । इत्यादि

[गलत-कुसुमावली—पृ० ३०]

यहाँ भाव और रस की प्रधानता है और भाषा का काम लेखक की सरस भावनाओं को कोमल कात शब्द और लय में प्रकट करना है ।

मराठी गद्य की विशेषता उसकी अलंकारिकता है । उसमें उपमा, उपमेक्षा और रूपकों की भरमार रहती है । सरसता और मधुरता का उसमें अभाव-सा होता है । यथा, 'छत्रसाल' में रामचन्द्र वर्मा लिखते हैं :

रमजान के चौबीसवें चौद को-प्रकाश से सहायता देने के लिए परोपकारी भगवान् अंशुमाली परिचम विशा में धीरे धीरे चमकने लगे । अपने परोपकारी पति का भ्रम दूर करने के लिए परिचमा सुंदरी विश्रांत गृह के द्वार पर सबजग लड़ी थी । पशु पत्नी आदि अपनी अपनी भाषाओं में अपने उपकार-कर्ता महाराज का गुणानुपाद गाने और उनसे फिर जल्दी हा लौट आने लिए प्रार्थना करने लगे । इत्यादि

इसमें प्रवाद बहुत ही नरद है और भाषा अलंकारों ने बेमरद लड़ी हुई है । ठीक इसके विपरीत उर्दू भाषा में शांभू-प्रवाद, एक आकर्षक सरलता और नाज व अदा मिलता है । भाषा में उठल-कूद अधिक है, गर्भरता का कहीं

लेश-मात्र भी नहीं। उक्ति-चित्रण और अतिशयोक्ति उर्दू की विशेषता है। पद्मसिंह शर्मा के शैली में उर्दू का गद्य शैली का मुदर उदाहरण मिलता है। उदाहरण के लिए 'महाराजा विरद-गण' ने एक उदाहरण लाजिए

जरा सा दिल और इतनी सुनीयतों का सामना ! आग की मट्टी, जल की घड़ और आँधी का तूफान—इन सब में मे चारी चारी गुजरना ! आग मे यचा तो जल बहा रहा है। चहों से लूया तो आँधी उड़ा रही है। ऐसे गुनायले मे धवराकर हो शायद किसी ने यह प्रार्थना की है :

मेरी क्रिमत में गम गर इतना या,
दिल भी यारय ! कई दिये हांते ।

[सरस्वती, अगस्त १९११, पृ० ३२५]

अंगरेज़ों का गद्य-शैली की विशेषता—भावों का दृष्ट और मरल व्यञ्जना और प्रभावशालिता है। मत्स्यदेव (परिभाषक) के लेखों में अंगरेज़ों का गद्य-शैली की छाप मिलती है। यथा

नर हत्या का पाप भापा-हत्या के पाप के सामने कुछ भी नहीं है। सुंदर भापा गिरे हुआ को उठाती है, सुदों में जान बाल देती है, मुज्दिलों को घहादुर बना देती है आत्मा को योग का रस चखाती है, घुरी भापा में लिखी पुस्तकें आचार को अष्ट करती हैं और मन में घुरे से घुरे बीज बोती हैं। भापा का दुरुपयोग करनेवाला मनुष्य समाज का भारी शत्रु है। इत्यादि

['हिन्दी साहित्य और हमारे काम', सरस्वती, अक्तूबर १९०९, पृष्ठ ४६३]

इतनी प्रकार की शैलियाँ हिन्दी पर अपना प्रभाव डाल रही थीं। हिन्दी ने अपनी जातीय विशेषताओं के अनुरूप अंगरेज़ों साहित्य की स्पष्ट भाव व्यञ्जकता, बँगला की सरसला और मधुरता, मराठी की गंभीरता और उर्दू गद्य का प्रवाह ग्रहण किया। साथ-ही-साथ उसने अपनी प्रकृति से मेल न खाने के कारण उर्दू की अत्यधिक उछल-कूद, अगभारता और अतिशयोक्ति, मराठी की अलंकारिता, बँगला की अत्यधिक रसात्मकता और संस्कृत की अनुप्रास-यमक प्रियता और अद्भुत शब्द-जाल को बिल्कुल नहीं अपनाया। हिन्दी की जातीय शैली का एक उत्कृष्ट उदाहरण प्रेमचंद की कहानी 'मुक्ति मार्ग' से लीजिए :

अग्नि-मानव-संग्राम का भीषण दृश्य उपस्थित हो गया। एक पहर तक हाहाकार मचा रहा। कभी एक पक्ष प्रचल होता था, कभी दूसरा। अग्नि पक्ष के योद्धा मर-मर कर जी उठते थे और द्विगुण शक्ति से रणोन्मत्त होकर शत्रु प्रहार करने लगते थे। मानव पक्ष में जिस योद्धा की कीर्ति सबसे उज्ज्वल थी, वह 'बुद्धू' था। बुद्धू कमर तक घोती चढ़ाए, प्राण हथेली पर लिए, अग्नि-राशि में कूट पड़ता था, और शत्रुओं को परास्त करके, घाल घाल थचकर, निदल आता था। अंत में मानव दल की विजय हुई, किन्तु ऐसी विजय जिस पर हार भी हूँसती। इत्यादि

[प्रेम-पचीसी, पृष्ठ १०९-११०]

इस भाषा में गभीरता के साथ प्रवाह है, भाव-व्यञ्जकता और स्पष्टता के साथ ही साथ मधुरता और सरसता है, लय और संगीत है, सरलता के साथ ही साथ गुरु गभीरता भी है। हिन्दी की जातीय शैली में संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेजी भाषाओं के सभी गुण मिलते हैं और उनके अवगुणों से वह बिल्कुल श्रद्धूती है।

हिन्दी गद्य में व्यक्तिगत शैली का विकास दो उत्थानों में हुआ। प्रथम उत्थान में शैली और कुछ नहीं, केवल वर्णित विषय को बिना किसी अलंकार अथवा सजावट के उत्कृष्ट भाषा में स्पष्ट-रूप से प्रकट कर देना मात्र था। परन्तु द्वितीय उत्थान में गद्य में भी काव्य-कला के गुणों का आरोप होने लगा और वर्णित विषय को चित्र-चित्रण और लय-संगीत-सयुक्त भाषा में प्रकट करने का प्रयत्न हुआ।

शैली का जन्म तो बहुत पहले उन्नीसवीं शताब्दी ही में बालकृष्ण भट्ट के निबंधों में हो गया था। प्रतापनारायण मिश्र और बालमुकुट गुप्त की रचनाओं में भी व्यक्तिगत शैली का स्पष्ट छाप है। परन्तु इन तीनों लेखकों की शैली गोष्ठी-साहित्य के लिए ही उपयुक्त थी, साधारण जनता के लिए उसमें आकर्षण बहुत कम था। विशेषकर बालकृष्ण भट्ट की शैली तो सर्वसाधारण पर बहुत कम प्रभाव डाल सकी। साधारण जनता में हिन्दी-प्रचार के साथ ही यह समस्या भी उठ नई हुई थी कि किसी ऐसी शैली का आविष्कार होना आवश्यक है जो साधारण जनता की रुचि के अनुकूल हो। हिन्दी गद्य और शैली का कोई अन्य आदर्श लेखकों के सामने न था, उन्हें अपनी रुचि और समय के अनुकूल शैली का आविष्कार करना पड़ा। इन नवीन शैलीकारों में

लेश-मात्र भी नहीं। उक्ति-प्रेचित्रय और अतिशयोक्ति उर्दू की विशेषता है। पद्मसिंह शर्मा के शैली में उर्दू का गद्य शैली का सुंदर उदाहरण मिलता है। उदाहरण के लिए बिहाराका विद्र-गणन ने एक उदाहरण लीजिए।

ज़रा सा दिल और उतनी मुसीबतों का सामना ! आग की भट्टी, जन्न की पाद और ओधी का तूफ़ान—इन सब में मे चारी चारी गुज़रना ! आग मे यचा तो अल बढ़ा रहा है। चहों से छूटा तो ओधी उड़ा रही है। ऐसे मुशायके मे घबराकर ही शायद किसी ने यह प्रार्थना की है :

मेरी क़िस्मत में गम गर इतना था,
शिल भी यारव ! कंठ दिये होते ।

[मरखी, अगस्त १९११, पृ० ३२५]

अंगरेज़ी का गद्य-शैली की विशेषता—भावों का स्पष्ट और सरल व्यंजना और प्रभावशालिता है। मत्स्यदेव (परिवाजक) के लेखों में अंगरेज़ी गद्य-शैली की छाप मिलती है। यथा

नर हरया का पाप भापा-हरया के पाप के सामने कुछ भी नहीं है। सुंदर भापा गिरे हुआओं को उठाती है, सुखों में जान छाल देती है, पुजदिलों को बहादुर बना देती है आरमा को योग का रस चपाती है, घुरी भापा में लिखी पुस्तकें आचार को भ्रष्ट करती हैं और मन में घुरे से घुरे बीज बोती हैं। भापा का दुरुपयोग करनेवाला मनुष्य समाज का भारी शत्रु है। इत्यादि

['हिन्दी साहित्य और हमारे काम', सरस्वती, अक्टूबर १९०९, पृष्ठ ४६३]

इतनी प्रकार की शैलियाँ हिन्दी पर अपना प्रभाव डाल रही थीं। हिन्दी ने अपनी जातीय विशेषताओं के अनुरूप अंगरेज़ी साहित्य की स्पष्ट भाव व्यक्तता, बँगला की सरसला और मधुरता, मराठी की गंभीरता और उर्दू गद्य का प्रवाह ग्रहण किया। साथ-ही-साथ उसने अपनी प्रकृति से मेल न खाने के कारण उर्दू की अत्यधिक उछल-कूद, अगभारता और अतिशयोक्ति, मराठी की अलंकारिता, बँगला की अत्यधिक रसात्मकता और संस्कृत की अनुप्रास-यमक प्रियता और अद्भुत शब्द-जाल को बिल्कुल नहीं अपनाया। हिन्दी की जातीय शैली का एक उत्कृष्ट उदाहरण प्रेमचंद की कहानी 'मुक्ति मार्ग' से लीजिए :

अग्नि-मानव-संग्राम का भीषण दृश्य उपस्थित हो गया। एक पहर तक हाहाकार मचा रहा। कभी एक पक्ष प्रबल होता था, कभी दूसरा। अग्नि पक्ष के योद्धा सर-सर कर जी उठते थे और द्विगुण शक्ति से रणोन्मत्त होकर शस्त्र प्रहार करने लगते थे। मानव पक्ष में जिस योद्धा की कीर्ति सबसे उज्ज्वल थी, वह 'बुद्धू' था। बुद्धू कमर तक धोती चढ़ाए, प्राण हथेली पर लिए, अग्नि-राशि में कूद पड़ता था, और शत्रुओं को परास्त करके, बाल बाल बचकर, निराला आता था। अंत में मानव दल की विजय हुई, किन्तु ऐसी विजय जिस पर हार भी हूँसती। इत्यादि

[प्रेम-पचीसी, पृष्ठ १०९-११०]

इस भाषा में गभीरता के साथ प्रवाह है, भाव-व्यञ्जकता और स्पष्टता के साथ ही साथ मधुरता और सरसता है, लय और संगीत है; सरलता के साथ ही साथ गुरु गभीरता भी है। हिन्दी की जातीय शैली में संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेजी भाषाओं के सभी गुण मिलते हैं और उनके अवगुणों से वह बिल्कुल अछूती है।

हिन्दी गद्य में व्यक्तिगत शैली का विकास दो उत्थानों में हुआ। प्रथम उत्थान में शैली और कुछ नहीं, केवल वर्णित विषय को बिना किसी अलंकार अथवा सजावट के उत्कृष्ट भाषा में स्पष्ट-रूप से प्रकट कर देना मात्र था। परंतु द्वितीय उत्थान में गद्य में भी काव्य-कला के गुणों का आरोप होने लगा और वर्णित विषय को चित्र-चित्रण और लय-संगीत-सयुक्त भाषा में प्रकट करने का प्रयत्न हुआ।

शैली का जन्म तो बहुत पहले उन्नीसवीं शताब्दी ही में बालकृष्ण भट्ट के निबंधों में हो गया था। प्रतापनारायण मिश्र और बालमुकुंद गुप्त की रचनाओं में भी व्यक्तिगत शैली का स्पष्ट छाप है। परंतु इन तीनों लेखकों की शैली गोष्ठी-साहित्य के लिए ही उपयुक्त थी, साधारण जनता के लिए उनमें आकर्षण बहुत कम था। विशेषकर बालकृष्ण भट्ट की शैली तो सर्वसाधारण पर बहुत कम प्रभाव डाल सकी। साधारण जनता में हिन्दी-प्रचार के साथ ही यह समस्या भी उठ खड़ी हुई थी कि किसी ऐसी शैली का आविष्कार होना आवश्यक है जो साधारण जनता की रुचि के अनुकूल हो। हिन्दी गद्य और शैली का कोई अन्य आदर्श लेखकों के सामने न था, उन्हें अपनी रुचि और समय के अनूकूल शैली का आविष्कार करना पड़ा। इन नवीन शैलीकारों में

लेश-मात्र भी नहीं। उक्ति-त्रैविध्य और अतिशयोक्ति उर्दू की विशेषता है। पद्मसिंह शर्मा के शैली में उर्दू का गद्य शैली का सुंदर उदाहरण मिलता है। उदाहरण के लिए 'विहाराका विरह-वर्णन' में एक उद्धरण लाजिए :

जरा सा दिल और इतनी सुमीयता का सामना ! आग की भट्टी, जल की घाड़ और आँधी का तूफान—इन सब में से चारी चारी गुजरना ! आग से पचा तो जल बहा रहा है। वहाँ से दूदा तो आँधी उड़ा रही है। ऐसे मुझापले से बचकर ही शायद किसी ने यह प्रार्थना की है :

मेरी क्रिस्मत में गम नर इतना था,
दिल भी यारय ! कहूँ दिये होंते ।

[मरसिया, अगस्त १९११, पृ० ३८५]

अंगरेज़ी का गद्य-शैली की विशेषता—भावों का स्पष्ट और सरल व्यञ्जना और प्रभावशालिता है। मत्स्यदेव (परिवाजक) के लेखों में अंगरेज़ों का गद्य-शैली की छाप मिलती है। यथा

नर हस्या का पाप भाषा-हस्या के पाप के सामने कुछ भी नहीं है। सुंदर भाषा गिरे हुआँ को उठाती है, सुर्वों में जान छाल देती है, सुजुदियों को बहादुर बना देती है आत्मा को योग का रस खलाती है, घुरी भाषा में लिखी पुस्तकें आचार को अष्ट करती हैं और मन में घुरे से घुरे चीज बाँती है। भाषा का दुरुपयोग करनेवाला मनुष्य समाज का भारी शत्रु है। इत्यादि

['हिन्दी साहित्य और हमारे काम', सरस्वती, अक्तूबर १९०९, पृष्ठ ४६३]

इतनी प्रकार की शैलियाँ हिन्दी पर ग्रपना प्रभाव डाल रही थीं। हिन्दी ने अपनी जातीय विशेषताओं के अनुरूप अंगरेज़ी साहित्य की स्पष्ट भाव व्यञ्जकता, बँगला की सरसला और मधुरता, मराठी की गंभीरता और उर्दू गद्य का प्रवाह ग्रहण किया। साथ-ही-साथ उसने अपनी प्रकृति से मेल न खाने के कारण उर्दू की अत्यधिक उछल-कूद, अगंभारता और अतिशयोक्ति, मराठी की अलंकारिता, बँगला की अत्यधिक रसात्मकता और संस्कृत की अनुप्रास-यमक-प्रियता और अद्भुत शब्द-जाल को बिल्कुल नहीं अपनाया। हिन्दी की जातीय शैली का एक उत्कृष्ट उदाहरण प्रेमचंद की कहानी 'मुक्ति मार्ग' से लीजिए :

अग्नि मानव-संग्राम का भीषण दृश्य उपस्थित हो गया। एक पहर तक हाहाकार मचा रहा। कभी एक पक्ष प्रयत्न होता था, कभी दूसरा। अग्नि पक्ष के योद्धा मर मर कर जी उठते थे और द्विगुण शक्ति से रणात्मत होकर शत्रु प्रहार करने लगते थे। मानव पक्ष में जिस योद्धा की कीर्ति सबसे उज्ज्वल थी, वह 'बुद्धू' था। बुद्धू कमर तक धोती चढ़ाए, प्राण हथेली पर लिए, अग्नि-राशि में कूद पड़ता था, और शत्रुओं को परास्त करके, बाल बाल बचकर, निश्चल आता था। अंत में मानव दल की विजय हुई, किन्तु ऐसी विजय जिस पर हार भी हँसती। इत्यादि

[प्रेम-पचीसी, पृष्ठ १०९-११०]

इस भाषा में गभीरता के साथ प्रवाह है, भाव-व्यक्तता और स्पष्टता के साथ ही साथ मधुरता और सरसता है, लय और संगीत है, सरलता के साथ ही साथ गुरु गभीरता भी है। हिन्दी की जातीय शैली में सस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेजी भाषाओं के सभी गुण मिलते हैं और उनके अवगुणों से वह बिल्कुल अछूती है।

हिन्दी गद्य में व्यक्तिगत शैली का विकास दो उत्थानों में हुआ। प्रथम उत्थान में शैली और कुछ नहीं, केवल वर्णित विषय को बिना किसी अलंकार अथवा सजावट के उत्कृष्ट भाषा में स्पष्ट-रूप से प्रकट कर देना मात्र था। परंतु द्वितीय उत्थान में गद्य में भी काव्य-कला के गुणों का आरोप होने लगा और वर्णित विषय को चित्र-चित्रण और लय-संगीत-सयुक्त भाषा में प्रकट करने का प्रयत्न हुआ।

शैली का जन्म तो बहुत पहले उन्नीसवीं शताब्दी ही में बालकृष्ण भट्ट के निबंधों में हो गया था। प्रतापनारायण मिश्र और बालमुकुंद गुप्त की रचनाओं में भी व्यक्तिगत शैली का स्पष्ट छाप है। परंतु इन तीनों लेखकों की शैली गोष्ठी-साहित्य के लिए ही उपयुक्त थी, साधारण जनता के लिए उसमें आकर्षण बहुत कम था। विशेषकर बालकृष्ण भट्ट की शैली तो सर्वसाधारण पर बहुत कम प्रभाव डाल सकी। साधारण जनता में हिन्दी-प्रचार के साथ ही यह समस्या भी उठ खड़ी हुई थी कि किसी ऐसी शैली का आविष्कार होना आवश्यक है जो साधारण जनता की रचि के अनुकूल हो। हिन्दी गद्य और शैली का कोई अन्य आदर्श लेखकों के सामने न था, उन्हें अपनी रचि और समय के अनुकूल शैली का आविष्कार करना पड़ा। इन नवोन शैलीकारों में

लेश-मात्र भी नहीं। उक्ति-त्रैचित्र्य और अनिशयोक्ति उर्दू की विशेषता है। पद्मसिंह शर्मा के शैली में उर्दू का गद्य शैली का सुन्दर उदाहरण मिलता है। उदाहरण के लिए चिहाराका विरह-रङ्गना में एक उदाहरण लालिए :

जरा सा दिल और उतनी मुसीबतों का सामना ! आग की भट्टी, जल की थाढ़ और थोड़ी का तूफान — इन सब में से चारी चारी गुजरना ! आग से बचा तो जल बहा रहा है। वहाँ से छूटा तो थोड़ी उड़ा रहो है। ऐसे मुशायरों से बचकर ही शायद किसी ने यह प्रार्थना की है :

मेरी क्रिस्मत में गम गर इतना था,
दिल भी चारब । कंठ दिये होते ।

[सरस्वती, अगस्त १९११, पृ० ३८५]

अंगरेज़ों का गद्य-शैली की विशेषता—भावों का स्पष्ट और सरल व्यञ्जना और प्रभावशालिता है। मत्स्यदेव (परिभाषक) के लेखों में अंगरेज़ों का गद्य-शैली की छाप मिलती है। यथा

नर हत्या का पाप भाषा-हत्या के पाप के सामने कुछ भी नहीं है। सुन्दर भाषा गिरे हुआँ को उठाती है, सुर्वों में जान णल देती है। पुञ्जदिलों को बहादुर बना देती है आत्मा को योग का रस चखाती है, चुरी भाषा में लिखी पुस्तकें आचार को भ्रष्ट करती हैं और मन में चुरे से चुरे बीज बोती हैं। भाषा का दुरुपयोग करनेवाला मनुष्य समाज का भारी शत्रु है। इत्यादि

['हिन्दी साहित्य और हमारे काम', सरस्वती, अक्तूबर १९०९, पृष्ठ ४६३]

इतनी प्रकार की शैलियाँ हिन्दी पर अपना प्रभाव डाल रही थीं। हिन्दी ने अपनी जातीय विशेषताओं के अनुरूप अंगरेज़ी साहित्य की स्पष्ट भाव व्यञ्जकता, बँगला की सरसला और मधुरता, मराठी की गभीरता और उर्दू गद्य का प्रवाह ग्रहण किया। साथ-ही-साथ उसने अपनी प्रकृति से मेल न खाने के कारण उर्दू की अत्यधिक उछल-कूद, अगभारता और अतिशयोक्ति, मराठी की अलंकारिता, बँगला की अत्यधिक रसात्मकता और संस्कृत की अनुप्रास-यमक-प्रियता और अद्भुत शब्द-जाल को बिल्कुल नहीं अपनाया। हिन्दी की जातीय शैली का एक उत्कृष्ट उदाहरण प्रेमचंद की कहानी 'मुक्ति मार्ग' से लीजिए :

अग्नि-मानव-संग्राम का भीषण दृश्य उपस्थित हो गया। एक पक्ष तक हाहाकार मचा रहा। कभी एक पक्ष प्रयत्न होता था, कभी दूसरा। अग्नि पक्ष के योद्धा मर-मर कर जी उठते थे और द्विगुण शक्ति से रणोन्मत्त होकर शत्रु प्रहार करने लगते थे। मानव पक्ष में जिस योद्धा की कीर्ति सबसे उज्ज्वल थी, वह 'युद्धू' था। युद्धू कमर तक धोती चढ़ाए, प्राण हथेली पर लिए, अग्नि-राशि में कूद पड़ता था, और शत्रुओं को परास्त करके, बाल बाल घबकर, निराला जाता था। अंत में मानव दल की विजय हुई, किन्तु ऐसी विजय जिस पर हार भी हँसती। इत्यादि

[प्रेम-पचीसी, पृष्ठ १०९-११०]

इस भाषा में गंभीरता के साथ प्रवाह है, भाव-व्यञ्जकता और स्पष्टता के साथ ही साथ मधुरता और सरसता है, लय और संगीत है, सरलता के साथ ही साथ गुरु गंभीरता भी है। हिन्दी की जातीय शैली में संस्कृत, बँगला, मराठी, उर्दू और अँगरेजी भाषाओं के सभी गुण मिलते हैं और उनके अवगुणों से वह विल्कुल अछूती है।

हिन्दी गद्य में व्यक्तिगत शैली का विकास दो उत्थानों में हुआ। प्रथम उत्थान में शैली और कुछ नहीं, केवल वर्णित विषय को बिना किसी अलंकार अथवा सजावट के उत्कृष्ट भाषा में स्पष्ट-रूप से प्रकट कर देना मात्र था। परन्तु द्वितीय उत्थान में गद्य में भी काव्य-कला के गुणों का आरोप होने लगा और वर्णित विषय को चित्र-चित्रण और लय-संगीत-सयुक्त भाषा में प्रकट करने का प्रयत्न हुआ।

शैली का जन्म तो बहुत पहले उन्नीसवीं शताब्दी ही में बालकृष्ण भट्ट के निबंधों में हो गया था। प्रतापनारायण मिश्र और बालमुकुंद गुप्त की रचनाओं में भी व्यक्तिगत शैली का स्पष्ट छाप है। परन्तु इन तीनों लेखकों की शैली गोष्ठी-साहित्य के लिए ही उपयुक्त थी, साधारण जनता के लिए उसमें आकर्षण बहुत कम था। विशेषकर बालकृष्ण भट्ट की शैली तो सर्वसाधारण पर बहुत कम प्रभाव डाल सकी। साधारण जनता में हिन्दी-प्रचार के साथ ही यह समस्या भी उठ खड़ी हुई थी कि किसी ऐसी शैली का आविष्कार होना आवश्यक है जो साधारण जनता की रुचि के अनुकूल हो। हिन्दी गद्य और शैली का कोई अन्य आदर्श लेखकों के सामने न था, उन्हें अपनी रुचि और समय के अनुकूल शैली का आविष्कार करना पड़ा। इन नवीन शैलीकारों ने

सर्वश्रेष्ठ शैली महावीर प्रसाद द्विवेदी की थी, क्योंकि उन्होंने कहानी कहने की अत्याकर्षक और मनोमुग्धकर शैली को सफलतापूर्वक साहित्यिक गाँचे में ढाल दिया। कहानी कहने की कला उत्तरी भारत में सभी जगह आदर की दृष्टि से देखी जाती है। गाँवों में कहानी कहने में निपुण वक्ता श्रोताओं की माया-मन के समान मुग्ध कर लेते हैं। द्विवेदी ने साहित्यिक गद्य-शैली में उर्मा निपुणता का परिचय दिया। कठिन से कठिन और अत्यंत जटिल समस्या को भी वे अपनी घरेलू और चित्ताकर्षक शैली में प्रकट करने में समर्थ हुए। यदि उन्हें अपने पाठकों को संस्कृत के अति कठिन काव्य 'ह्रस्व-सदेश' की कथा सुनानी पड़ती है, तो वे कहानी कहने की अद्भुत आकर्षक शैली में प्रारंभ करते हैं।

संस्कृत में 'सहयानंद' नामक एक घटुत ही सरस काव्य है। उसके कर्ता कवि की ज्ञानी एक पुरानी कथा सुनिष्ट :

निपथ देश का राजा नल एक चार घन-विहार को निकला। इत्यादि

[रसज्ञ-रंजन, पृ० ६७]

और इसी प्रकार सीधी-सादी भाषा में वे सारी कथा सुना डालते हैं। बहुत ही सीधे और सरल शब्द लेकर उन्हें वे इस प्रकार सजा देते हैं कि पाठकों को ऐसा जान पड़ता है मानों कोई कहानी ही सुन रहे हों। एक चतुर कहानी कहने वाले की भाँति बीच-बीच में पाठकों की कहानी सुनने की प्रकृति को वे गुदगुदाते भी जाते हैं। यथा :

मामूली बातें हो चुकने पर इस ने मतलब की बात शुरू की, जिसे सुनने के लिए नल घबरा रहा था। उसने कहा "मित्र, तेरे लिए एक अनन्य असाधारण कन्या हूँ देने में मुझे यही हैरानी उठानी पड़ी। पर एक भी सर्वोत्तमा रूपवती मुझे न देख पड़ी। तब मैंने ठेठ अमरावती की राह ली।" इत्यादि

[रसज्ञ-रंजन, पृ० ६९]

यदि महावीर प्रसाद द्विवेदी को कोई बहुत ही कवित्वपूर्ण और गंभीर बात भी कहानी पड़ती, तो वे उसमें इस प्रकार का घरेलू वातावरण उपस्थित कर देते, इस प्रकार के सकेत और ध्वनि ले आते, बात को इस प्रकार घुमा फिरा कर कहते कि पाठक उसे बड़ी सरलता से संभल जाते और उसका पूरा आनंद उठा पाते थे। अस्तु, जब उन्हें कालिदास के 'मेघदूत' का

एक मदाक्राता पाठकों को समझाना पड़ता है, तब वे अपनी शैली में करते हैं :

ज़रा इस यक्ष की नादानी तो देखिए । आग, पानी, धुँएँ और वायु के संयोग से बना हुआ कष्टो जड़ मेव और कष्टो बड़े हो चतुर मनुष्यों के द्वारा भेजा जाने योग्य संदेश ! परंतु वियोग-जन्य दुःख से व्याकुल हुए यक्ष ने इस बात का कुछ भी विचार न किया । उल्लसकता और आतुरता के कारण उसे इस बात का ध्यान ही न रहा कि चेचारा मेव भला किस तरह संदेश ले जायगा । बात यह है कि जिस दशा में यक्ष था, उस दशा को प्राप्त होने पर लोगों की बुद्धि मारी जाती है । वे चेतन, अचेतन पदार्थों का भेद ही नहीं जान सकते । अतएव, जो काम जिसके करने योग्य नहीं उससे भी उसे करने के लिए वे प्रार्थना करने लगते हैं ।

[मेघदूत, पृ० ३]

कितनी सीधी तरह लेखक ने इतनी गंभीर बात कह डाली और केवल इतना ही नहीं, कालिदास के सभी महाकाव्यों और भारवि के 'किरातार्जुनीय' की कथा भी लेखक ने इसी प्रकार अपनी आकर्षक शैली में लिखी है । द्विवेदी की अद्भुत गद्य-शैली की यही विशेषता है ।

गोस्वामी तुलसीदास के 'रामचरित-मानस' में जिस प्रकार पौराणिक कला की पूर्णता मिलती है, उसी प्रकार महावीर प्रसाद द्विवेदी की गद्य-शैली में कहानी कहने की कला की पूर्ण पराकाष्ठा है । सर्वशधारण में हिन्दी-प्रचार-आंदोलन के नेता के रूप में द्विवेदी की अद्भुत सफलता का रहस्य उनकी इस गद्य-शैली में निहित है । उनमें एक कुशल कहानी कहने वाले की सभी कला और चातुर्य था । कभी वे उपदेश देने का प्रयत्न करते, कभी तीव्र आलोचना करते, कभी हँसाने की चेष्टा करते और कभी व्यंग्य छोड़ते, परंतु उनके उपदेश और आलोचना, हास्य और व्यंग्य के पीछे, सर्वदा कुशल कहानी कहने वाले की कला छिपी रहती थी । विषय के अनुसार उनका शब्द-भंडार, उनका ध्वनि और लय में भी परिवर्तन होता रहता, कभी बड़ा गंभीरता ने तत्सम शब्दों का प्रयोग करते, कभी हलका तद्वियन ने उर्दू मुहावरों, मुहावरों और चुटीला उक्तियों की मार करते, परंतु सभी स्थानों में उनकी सरलता, घरेलूयन और सीधेपन का परिचय मिलता है ।

महावीर प्रसाद द्विवेदी आधुनिक हिन्दी गद्य के सर्वश्रेष्ठ शैलीगुरु और

इसमें लेखक ने बातचीत की शैली का ही अनुकरण नहीं किया। तब बातचीत के साधारण शब्द (Slang) जैसे 'गैंग', 'स्ट्रैप', 'बोने गण', 'घिस्ते लगाए' इत्यादि का प्रयोग भी किया। वह उदात्तता का ही श्रोतास्त्व का भी लोचन।

प्रेम, तुम्हारा नाम किये अफस-उ न रगा है ? आगों के अन्धे और नाम नयन मुख । नाम इतना प्यारा और जमानिया इतनी गंधी । जिसको मैं प्यार करूँ उसी का पुरा ताऊँ, उमरा मैं से मान न देव मऊँ, उमरा हँसों, सुखी से मज्जे में दिन काटते देवदर जल मं, उंगार से घरी दिनरात प्रार्थना करूँ कि वह भी मेरी तरफ नहने, वह भी यहीन रह जा भी हराम करवटे पड़वती रहे, ठंडी आँखें भरती रहे ताँहि मेरा दिन को उम्मीन हों । पाह, पाह, मैं तो अच्छा मुहम्मदी हूँ जो दूसरों को तहपाहर अरना कहेजा देश कर मना चाहता हूँ । इत्यादि

इस गद्य-शैली में आनन्द का मभा विमोचनार्थ मिलता है ।

इनके अतिरिक्त, कुछ लेखकों ने वक्ता शैली (Public-Speaking or Oratory) का विमोचनार्थ में अपना गद्य-शैली का निर्माण किया। वक्तृत्व शैली भाषण शैली में भिन्न है, वह भाषण में अधिक स्पष्ट और प्रोजपूर्ण होता है। उक्त अनेक उद्देश्यों का अर्थ का प्रयत्न करता है। कभी तो वह प्रमाणों द्वारा कांड निरस्त करता है, कभी किसी महत्वपूर्ण विषय पर प्रकाश डालता है और कभी जाता तो शिवा काई कनिष्ठ उत्तेजित करता है। वह अपना नाम तो जानता है। उदात्तता पर निराश्रित करने का प्रयत्न करता है, उमरा दम अभिराम नाट्यता होता है। अस्वाभाविक पूर्णविष्ट की गद्य-शैली में वक्तृत्व शैली का मभा विमोचनार्थ मिलता है। वे एक अनुभूत नियम का अर्थ पर होते हैं। 'मन्त्री वीरता' में वे लिखते हैं :

दुनिया के जंग के सब सामान जमा है। जागों आगमी मरने मारने को तैयार हो रहे हैं। गोखियों पानी की बूँदों की तरह मूल्यवान् घरस रही हैं। यह देखो घोर का ओश आया। उसने कहा, 'दाह !' (उहरो !) तमाम फौज निस्तब्ध होकर सड़ते की हालत में पड़ी हो गईं। आल्प्स (Alps) के पहाड़ों पर फौज ने चढ़ना ज्यों ही सम्भव समझा त्यों ही घोर ने कहा—“आल्प्स है ही मरी !” फौज को निश्चय होगा कि आल्प्स नहीं है और सब लोग पार हो गए। इत्यादि

इन छोटे-छोटे वाक्यों में चित्राकण-शक्ति और नाटकीय प्रभाव वास्तव में अद्भुत हैं। इनमें सरलता के साथ ही कितना ओज, कितनी शक्तिमत्ता है! गणेशशंकर विद्यार्थी की रचनाओं में इस गद्य-शैली का पूर्ण विकास मिलता है। उसमें ओज तो कूट-कूट कर भरा है। 'कर्मवीर प्रताप' से एक अंश देखिए :

“महान् पुरुष—निस्सन्देह महान् पुरुष ! भारतीय इतिहास के किस रत्न में इतनी चमक है ? स्वतंत्रता के लिए किसने इतनी कठिन परीक्षा दी ? जननी जन्मभूमि के लिए किसने इतनी तपस्या की ? देश-भक्त लेकिन देश पर अहसान जताने वाला नहीं, पूरा राजा—लेकिन स्वेच्छाचारी नहीं। उसकी उदारता और दृढ़ता का सिफा शत्रुओं तक ने माना। शत्रु से मिले भाई शक्तिसिंह पर उसकी दृढ़ता का जादू चढ़ गया ! अकबर का दरबारी पृथ्वीराज उसकी कीर्ति गाता था। भील उसके इशारे के चन्दे थे। सरदार उसपर जानें निछावर करते थे।

[जीवित-हिन्दी, पृ०—१३१-१३२]

भिन्न-भिन्न लेखकों ने अपनी-अपनी रुचि, प्रकृति और मुकाब के अनुकूल इन विशेष गद्य-शैलियों का निर्माण और विकास किया। कुछ लेखकों ने अंगरेजी, संस्कृत, बंगला, मराठी और उर्दू साहित्य की शैलियों का भी अनुकरण किया जिनका विवरण पीछे दिया जा चुका है (पृ० १७४ से १७६)। इनके अतिरिक्त एक अन्य गद्य-शैली का भी बहुत अधिक प्रचार हुआ जिसे अलंकृत शैली कह सकते हैं। इस गद्य-शैली की भाषा पांडित्यपूर्ण और अलंकारों से सुसज्जित है। तत्सम शब्दों के प्रयोग ने उसमें गंभीरता और गुरुता भी विशेष रहती है, परन्तु फिर भी वह कविता नहीं है। अनेक लेखकों ने जाने और अनजाने भी इस गद्य-शैली का प्रयोग किया है। यथा, 'कवि-दरबार' में लल्लुप्रसाद पांडेय लिखते हैं :

एक रत्न-जटित सिंहासन पर कविता देवी विराजमान थी। अहा ! उनका यह निरिच्छन्त वदन-मंडल क्या ही कमनीय था ! सारे लोगों में धोंदा का आभूषण “प्रभातकल्याण शशिनेय शर्चरी” के समान और भी मनोज्ञ थे ! मस्तक पर मुकुट और हाथ में मनोहरास्त्री धरिया था। घुँघराले केशों की छदि सो निगड़ी थी। बाज-रवि के सदृश मुख-मंडल पर दोसि डमक रही थी। इतना ही और हुमिलानदन पत पल्लव के 'पद्मेश' में लिखते हैं :

इसमें लेखक ने बातचीत की शैली का ही अनुकरण नहीं किया। गद्य-शीत के साधारण शब्द (Slang) जैसे 'गैटार', 'फुटपा', 'जोने', 'घिस्से लगाए' इत्यादि का प्रयोग भी किया। एक उदाहरण तो श्रीवास्तव का भी लीजिए

प्रेम, तुम्हारा नाम किस अक्षरमन्द न रखा है ? थोपों के अन्धे और नयन-सुख ! नाम इतना प्यारा और असंनियत दूतनी ग्योरी । जिसको मैं करूँ उसी का चुरा ताकूँ, उमकों चैन में सोते न डेप मरूँ, उसको तेरी से मज्जे में दिन काटते देपकर जल मरूँ, ईप्सर में पाही दिनरात प्रार्थना कि वह भी मेरी तरह तड़पे, वह भी बंचैन रहे, वह भी हरजम करवटे' बन रहे, ठंडी आँहें भरती रहे ताकि मेरे दिल को तस्कीन हो । वाह, वाह, अच्छा मुहब्बती हूँ जो दूसरों को तड़पाकर अपना कजेजा ठंडा कर चाहता हूँ । इत्यादि

इस गद्य-शीली में बातचीत की सभी विशेषताएँ मिलती हैं ।

इनके अतिरिक्त, कुछ लेखकों ने वक्तृत्व कला (Public-Speak or Oratory) की विशेषताओं से अपनी गद्य शैली का निर्माण निवक्तृत्व कला भाषण कला से भिन्न है, वह भाषण में अविक स्पष्ट ओजपूर्ण होती है । वक्ता अनेक उद्देश्यों को सिद्धि का प्रयत्न करता कभी तो वह प्रमाणों द्वारा कोई सिद्धांत समझाता है, कभी किसी महत्त्व विषय पर प्रकाश डालता है और कभी जनता को किसी कार्य के उत्तेजित करता है । वह अपनी बात को जनता के हृदय-तल पर चित्र करने का प्रयत्न करता है, उसका दम अधिकतर नाटकीय होता है । अर्ध-पूर्णसिंह की गद्य शैली में वक्तृत्व कला की सभी विशेषताएँ मिलती हैं । वे एक अद्भुत चित्र सा अंकित कर देते हैं । 'मन्ची वीरता' लिखते हैं :

दुनिया के जंग के सब सामान जमा हैं । ज़ारों आदमी मरने मारतेयार हो रहे हैं । गोखियों पानी की बूँदों की तरह मूसलाधार बरस रही यह देखो वीर को जोश आया । उसने कहा, 'हाइट !' (ऊहरो !) तमाम निस्तब्ध होकर सक्ते की हालत में खड़ी हो गई । आल्प्स (Alps) के पपर फौज ने चढ़ना ज्यों ही असम्भव समझा त्यों ही वीर ने कहा—“आल्प्स ही नहीं ।” फौज को निश्चय होगया कि आल्प्स नहीं है और सब लोग हो गए । इत्यादि

इन छोटे-छोटे वाक्यों में चित्राकण-शक्ति और नाटकीय प्रभाव वास्तव में अद्भुत हैं। इनमें सरलता के साथ ही कितना ओज, कितनी शक्तिमत्ता है। गणेशशंकर विद्यार्थी की रचनाओं में इस गद्य-शैली का पूर्ण विकास मिलता है। उसमें ओज तो कूट-कूट कर भरा है। 'कर्मवीर प्रताप' से एक अंश देखिए :

“महान् पुरुष—निस्सन्देह महान् पुरुष ! भारतीय इतिहास के किस रत्न में इतनी चमक है ? स्वतंत्रता के लिए किसने इतनी कठिन परीक्षा दी ? जननी जन्मभूमि के लिए किसने इतनी तपस्या की ? देश-भक्त लेकिन देश पर अहसान जताने वाला नहीं, पूरा राजा—लेकिन स्वेच्छाचारी नहीं। उसकी उदारता और दृढ़ता का सिद्धा शत्रुओं तक ने माना। शत्रु से मिले भाई शक्तिसिंह पर उसकी दृढ़ता का जादू चला गया। अक्षर का दरवारी पृथ्वीराज उसकी कीर्ति गाता था। भील उसके इशारे के बन्दे थे। सरदार उसपर जानें निछावर करते थे।

[जीवित-हिन्दी, पृ०—१३१-१३२]

भिन्न-भिन्न लेखकों ने अपनी-अपनी रुचि, प्रकृति और मुकाब के अनुकूल इन विशेष गद्य-शैलियों का निर्माण और विकास किया। कुछ लेखकों ने अँगरेजी, संस्कृत, बँगला, मराठी और उर्दू साहित्य की शैलियों का भी अनुकरण किया जिनका विवरण पीछे दिया जा चुका है (पृ० १७४ से १७६)। इनके अतिरिक्त एक अन्य गद्य-शैली का भी बहुत अधिक प्रचार हुआ जिसे अलंकृत शैली कह सकते हैं। इस गद्य-शैली की भाषा पांडित्यपूर्ण और अलंकारों से सुसज्जित है। तत्सम शब्दों के प्रयोग ने उसमें गंभीरता और गुरुता भी विशेष रहती है, परन्तु फिर भी वह कविता नहीं है। अनेक लेखकों ने जाने और अनजाने भी इस गद्य-शैली का प्रयोग किया है। यथा, 'कवि-दरबार' में लल्लुप्रसाद पांडेय लिखते हैं :

एक रत्न-जटित सिंहासन पर कविता देवी विराजमान थी। अहा ! उनका यह निश्चित पदन-संरक्ष क्या ही कमनीय था। गारे अंतों में थोड़ा सा आमुष्य “प्रभातकला शशिनेय शर्वरी” के समान और भी मनोज्ञ थे। मस्तक पर सुवृष्ट और हाथ में मनोहारिणी धीपा था। घुँघराले केशों की छवि तो निगड़ी थी। बाज-रवि के सदन सुख-संदर्भ पर दीप्ति डमक रही थी। इतना ही और सुमित्रानंदन पंत 'पल्लव' के 'प्रवेश' में लिखते हैं :

इसमें लेखक ने बातचीत की शैली का ही अनुकरण नहीं किया बल्कि बातचीत के साधारण शब्द (Slang) जैसे 'गटेदार', 'भुटैया', 'चोने गए', 'घिस्ते लगाए' इत्यादि का प्रयोग भी किया। एक उदाहरण का भी श्रीवास्तव का भी लीजिए।

प्रेम, तुम्हारा नाम किस अक्षमन्द न रहा है ? ओलों के अन्धे और नाम नयन-सुख ! नाम इतना प्यारा और असलियत इतनी गोरी । जिसको मैं प्यार करूँ उसी का पुरा ताकूँ, उसको चैन में सोन न देव साहूँ, उसको हमी, गुणी से मज्जे में दिन काटते देवकर जल मरूँ, ईश्वर में पाओ दिनरात प्रार्थना करूँ कि वह भी मेरी तरह तड़पे, वह भी बंचैन रहे वा भी हरदम करघटे चढ़लती रहे, टंडी आह भरती रहे ताकि मेरे दिल का तस्कीन हो। वाह, वाह, मैं तो अच्छा मुहब्बती हूँ जो दूसरों को तड़पाकर अपना कलेजा टूटा कर लेना चाहता हूँ। इत्यादि

इस गद्य-शैली में बातचीत की सभी विशेषताएँ मिलती हैं।

इनके अतिरिक्त, कुछ लेखकों ने वक्तृत्व कला (Public-Speaking or Oratory) की विशेषताओं से अपनी गद्य शैली का निर्माण किया। वक्तृत्व कला भाषण कला से भिन्न है, वह भाषण में अधिक स्पष्ट और ओजपूर्ण होती है। वक्ता अनेक उद्देश्यों की सिद्धि का प्रयत्न करता है। कभी तो वह प्रमाणों द्वारा कोई सिद्धांत समझाता है, कभी किसी महत्वपूर्ण विषय पर प्रकाश डालता है और कभी जनता को किसी कार्य के लिए उत्तेजित करता है। वह अपनी बात को जनता के हृदय-तल पर चित्रांकित करने का प्रयत्न करता है, उसका दृग अधिकार नाटकाय होता है। अध्यापक पूर्णसिंह की गद्य शैली में वक्तृत्व कला की सभी विशेषताएँ मिलती हैं। वे एक अद्भुत चित्र सा अंकित कर देते हैं। 'सच्ची वीरता' में वे लिखते हैं :

दुनिया के जंग के सब सामान जमा हैं। लाखों आदमी मरने मारने को तैयार हो रहे हैं। गोखियाँ पानी की बूंदों की तरह मूसलाधार बरस रही हैं। यह देखो घोर को ओश आया। उसने कहा, 'हाल्ट !' (ठहरो !) तमाम फौज निस्तब्ध होकर सक्ते की हालत में खड़ी हो गई। आल्प्स (Alps) के पहाड़ों पर फौज ने चढ़ना ज्यों ही असम्भव समझा त्यों ही वीर ने कहा—“आल्प्स है ही नहीं।” फौज को निश्चय हो गया कि आल्प्स नहीं है और सब लोग पार हो गए। इत्यादि

इन छोटे-छोटे वाक्यों में चित्राकण-शक्ति और नाटकीय प्रभाव वास्तव में अद्भुत हैं। इनमें सरलता के साथ ही कितना ओज, कितनी शक्तिमत्ता है। गणेशशंकर विद्यार्थी की रचनाओं में इस गद्य-शैली का पूर्ण विकास मिलता है। उसमें ओज तो कूट-कूट कर भरा है। 'कर्मवीर प्रताप' से एक अंश देखिए :

“महान् पुरुष—निस्सन्देह महान् पुरुष ! भारतीय इतिहास के किस रत्न में इतनी चमक है ? स्वतंत्रता के लिए किसने इतनी कठिन परीक्षा दी ? जननी जन्मभूमि के लिए किसने इतनी तपस्या की ? देश-भक्त लेकिन देश पर अहसान जताने वाला नहीं, पूरा राजा—लेकिन स्वेच्छाचारी नहीं। उसकी उदारता और दृढ़ता का सिफा शत्रुओं तक ने माना। शत्रु ने मिले भाई शक्तिसिंह पर उसकी दृढ़ता का जादू चला गया ! अकबर का दरबारी पृथ्वीराज उसकी कीर्ति गाता था। भील उसके इशारे के बन्दे थे। सरदार उसपर जानें निछावर करते थे।

[जीवित-हिन्दी, ५०—१३१-१३२]

भिन्न-भिन्न लेखकों ने अपनी-अपनी रुचि, प्रकृति और मुकाव के अनुकूल इन विशेष गद्य-शैलियों का निर्माण और विकास किया। कुछ लेखकों ने अंगरेजी, संस्कृत, बंगला, मराठी और उर्दू साहित्य की शैलियों का भी अनुकरण किया जिनका विवरण पीछे दिया जा चुका है (पृ० १७४ से १७६)। इनके अतिरिक्त एक अन्य गद्य-शैली का भी बहुत अधिक प्रचार हुआ जिसे अलंकृत शैली कह सकते हैं। इस गद्य-शैली की भाषा पांडित्यपूर्ण और अलंकारों से सुसज्जित है। तत्सम शब्दों के प्रयोग ने उसमें गभीरता और गुरुता भी विशेष रहती है, परन्तु फिर भी वह कविता नहीं है। अनेक लेखकों ने जाने और अनजाने भी इस गद्य-शैली का प्रयोग किया है। यथा, 'कवि-दरबार' में लल्लुप्रसाद पांडेय लिखते हैं :

एक रत्न-जटित मिंहासन पर कविता देवी विराजमान थी। अहा ! उनका यह निश्चिन्त वदन-मंथल क्या ही कमनीय था ! माने अंगों में घोड़ा सा धाम्प्य “प्रभातकला राशिनेय शर्दरी” के समान और भी मनोज्ञ थे ! मन्मथ पर सुकुट और हाथ में मनोहारिणी बीणा था। छँघराले केनों की यदि तो निगड़ी थी। बाज-रवि के सदन सुख-मंदल पर बीसि उनक रई थी। इत्यादि और हुमिधानदन पत 'पल्लव' के 'प्रवेश' में लिखते हैं :

जिस प्रकार उस युग के स्वर्णगर्भ में भौतिक मुग्न ज्ञान्ति के स्थावर प्रसूत हुए उसी प्रकार मानविक मुग्न ज्ञान्ति के नामक भी, जो प्राग-स्मरणीय पुरुष इतिहास के पृष्ठों पर रामानुज, रामानन्ध कपोर महाप्रभु चरनभाचार्य, नानक हर्यादि नामों से स्वर्णांकित हैं, इतिहास के ही नहीं ज्ञान के अदृष्ट पर उनकी अक्षय अष्टछाप, उनकी सभ्यता के घन पर धीवर्ष चिह्न अमिट और अमर हैं। इन्हीं युग-प्रघटकों के गंभीर अन्तस्तल में ईश्वरीय-अनुराग के अनन्त-उद्गार उमड़कर देश के आकाश में घनाकार छा गए। इत्यादि। शिवपूजन सहाय ने इस अलंकृत शैली का सकल प्रयोग अपने 'मदिला-महल' नामक ग्रंथ में किया। वे इस शैली के पंडित जान पड़ते हैं। यथा :

किसी को मस्त और किसी को पस्त करने वाला, किसी को सुस्त और किसी को सुस्त करने वाला, कहीं अमृत और कहीं विष परमाने वाला - कहीं निरानन्द घरसाने वाला और कहीं रसानन्द सरसाने वाला, तथा अग्निज शंख-कटाह में नयी जान, नयी राशनी नयी घाशनी, नयी छाछासा और नयी नयी सत्ता का संचार करने वाला सरस वसन्त पहुँच चुका था। नव-पसव-पुष्प-गुच्छों से हरे-भरे कुंज-पुंजों में वसंत बसीठी मीठी-मीठी चोली घोळती और विरह में रस घोळती थी।

[मदिल-महल, पृ०—१०३-१०४]

चन्दीप्रसाद 'हृदयेश' को भाषा तो अत्यंत पांडित्यपूर्ण और कहीं-कहीं जटिल और दुरुह भी है। यथा, 'नदन-निकुज' का एक उदाहरण लीजिए :

हृदय की उत्तम-भूमि में अभिलाषा और आशा की धधकती हुई चित्ता के आलोक में गत जीवन की पूर्व स्मृति, प्रेम-पुंज की भौंति अट्टहास कर रही है। मैं देख रहा हूँ, सहस्र वृश्चिक-दंशन के मध्य में, तीव्र मद के भयंकर उन्माद में, रौरव नरक की धधकती हुई ज्वाला में स्थित होकर मैं दुर्भाग्य के किसी अज्ञेय एवं अचिन्त्य विधान से जीवित रहकर इस पैशाचिक मृत्यु को देख रहा हूँ।

गद्य की यह अलंकृत-भाषा पद्य की भाषा के बहुत निकट पहुँचती है। बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में पद्य की भाषा को गद्य की भाषा के निकट लाने का प्रयत्न किया गया था, परंतु अभी बीस वर्ष भी न बीतने पाए थे कि गद्य की भाषा को पद्य की भाषा के निकट ले जाने का प्रयत्न होने लगा। लेखकगण, गद्य की भाषा को भी यमक और अनुप्रास, उपमा

और उत्प्रेक्षा से सुसज्जित करने लगे। जयशंकर प्रसाद ने इस अलंकृत शैली का और भी विकास किया। उनकी कवि-प्रतिभा ने इस अलंकृत शैली में जो सजीवनी शक्ति और पूर्णता प्रकट की वह किसी अन्य लेखक की शैली में न मिल सकी। 'समुद्र-सतरण' नामक कहानी का प्रारंभ देखिए :

क्षितिज में नीच जलधि और व्योम का चुम्बन हो रहा है। शान्त प्रदेश में शोभा की चहरियाँ उठ रही हैं। गोधूली का करुण प्रतिविम्ब, वेढा की घालुकामयी भूमि पर दिगन्त की प्रतीक्षा का आवाहन कर रहा है। इत्यादि

[आकाश-दीप, पृ० १२३]

इस गद्य-शैली का आनंद तो कुछ थोड़े विद्वान ही ले सकते हैं। साधारण पाठक तो समझ ही न सकेंगे कि इस चित्र में कितना रंग भरा है, इसकी लय में कितना संगीत छिपा है। इसीलिए साधारणतः इसका प्रचार भी बहुत कम हुआ। परंतु कला और शैली की दृष्टि से इसमें अद्वितीय और अद्भुत गुण हैं। 'प्रसाद' की शैली में हिन्दी गद्य की अलंकृत शैली का चरम विकास मिलता है।

हिन्दी गद्य के द्वितीय उत्थान-काल में स्वच्छदवाद आंदोलन के दर्शन होते हैं। इस स्वच्छदवाद की विशेषता थी गद्य में कला की विजय। आधुनिक युग का बुद्धिवाद ही इस स्वच्छदवाद का मूल कारण है। आधुनिक बुद्धिवादियों ने कवित्व का विश्लेषण करके यह निश्चित किया कि कविता का सार तत्त्व कवितागत भाव और लय में ही निश्चित किया छंद और तुक में नहीं, जैसा कि रीतिकालीन कवि और आचार्य समझते थे। और यदि कविता का मूल-तत्त्व भाव और लय में ही निहित है, तब तो गद्य में भी सुंदर कविता लिखी जा सकती है, क्योंकि भाव तो गद्य में लाए ही जाते हैं, प्रयत्न करने पर लय भी गद्य में लड़ाई जा सकती है। इस प्रकार कविता के लिए गद्य, पद्य से भी अधिक उपयुक्त प्रमाणित हो सकता है, क्योंकि गद्य में छंदों की एकस्वरता नहीं रहती। इसी भाव से प्रेरित होकर कुछ आधुनिक गद्य-लेखकों ने गद्य में लय लाने का प्रयत्न किया और इस प्रकार कलात्मक गद्य का प्रारंभ हुआ।

आधुनिक गद्य के कलाकार, कवि-कलाकारों की भाँति चित्र-चित्रण तथा नाद-संगीत अथवा लय के द्वारा कलात्मक गद्य की दृष्टि करते हैं। प्रेमचंद, चतुरसेन शास्त्री, देवन शर्मा 'उम्र' तथा जयशंकर प्रसाद इत्यादि

लेखक गद्य में चित्र चित्रण करने में अत्यन्त निपुण हैं। 'प्रस्मृति' नामक कहानी में प्रेमचन्द लिखते हैं :

प्रकाश की धुँधली सी झलक में किन्तु भी आशा किन्तुना यक्ष, किन्तुना आश्वासन है यह उस मनुष्य से पूछो जिसे अन्धेरे ने एक घने घन में घेर लिया था। प्रकाश की यह प्रभा उसके लक्ष्यगताते हुए पैरों की शीघ्रगामी घना देती है, उसके शिथिल शरीर में जान डाल देती है। जहाँ एक-एक पग रगना दुस्तर था वहाँ हम जीवन-प्रकाश को देखते हुए पद मीलों और कोंसों तक प्रेम की उमरों में उड़कता हुआ चला जाता है। इत्यादि

[प्रेम-पचीसी—१०१११]

प्रेमचन्द मनोवैज्ञानिक भावों के अत्यन्त सूक्ष्म और स्पष्ट चित्र-चित्रण में अद्वितीय हैं। उनकी रूपमापें और रूपक साधारण जीवन के भावमय तथा चित्ताकर्षक अंग-चित्रों से लिए हुए होते हैं। यथा, 'ईश्वरीय न्याय' नामक कहानी में वे नदी-तट का चित्राकण करते हैं :

'जिस तरह कलुषित हृदयों में कहीं कहीं धर्म का धुँधला प्रकाश रहता है, उसी तरह नदी की काली सतह पर तारे झिलमिल रहे थे। तट पर कई साधु धूनी रमाये पड़े थे। ज्ञान की ज्वाला मन की जगह बाहर बहक रही थी। इत्यादि

[सरस्वती, जुलाई १९१७]

चतुरसेन शास्त्री के चित्र कुछ लंबे अवश्य होते हैं, किन्तु और भी अधिक स्पष्ट, भावपूर्ण और सूक्ष्म होते हैं। उदाहरणार्थ 'प्यार' का एक चित्र लीजिए :

उसने कहा—'नहीं'

मैंने कहा—'वाह !'

उसने कहा—'वाह'

मैंने कहा—'हूँ ऊँ'

उसने कहा—'उँहूँक'

मैंने हँस दिया।

उसने भी हँस दिया।

अँधेरा था, पर बाइसकोप के तमाशे की तरह सब दीखता था। मैं उसी को देख रहा था। जो दीखता था उसे बताना असम्भव है। रक्त की एक-एक

धुँध नाच रही थी और प्रत्येक क्षण में सौ सौ चक्र खाती थी। हृदय में पूर्ण चन्द्र का ज्वार आ रहा था। वह हिलोरी में डूब रहा था, प्रत्येक क्षण में उसकी प्रत्येक तरंग पत्थर की चट्टान घनती थी और किसी अज्ञात चल से पानी हो जाती थी। आत्मा की तंत्री के सारे तार मिले धरे थे, उँगली छुआते ही सब मलमला उठते थे। वायु-मण्डल विहारा की मस्ती में मूँस रहा था। रात का अंचल खिसक कर अस्त-व्यस्त हो गया था। पर्वत नंगे खड़े थे और वृक्ष इशारे कर रहे थे। तारिकायें हँस रही थीं। चन्द्रमा चादलों में मुँह छिपाकर कहता था 'भई ! हम तो कुछ देखते भालते नहीं।' चमेली के वृक्ष पर चमेली के फूल अंधेरे में मुँह नीचे मुकाये गुपचुप हँस रहे थे। उन्होंने कहा, 'जरा इधर तो आओ !' मैंने कहा, "अभी ठहरो !" वायु ने कहा, 'हैं ! हैं ! यह क्या करते हो ?' मैंने कहा, "दूर हो, भीतर किमके हुक्म से घुस आये तुम !" खट से द्वार बन्द कर लिया। अब कोई न था। मैंने घघाकर सोस ली। वह सोस छाती में छिप रही। छाती फूल गई। हृदय धड़कने लगा। अब क्या होगा ? मैंने हिम्मत की। पसीना आ गया था। मैंने उसकी पर्वा न की।

आगे बढ़कर मैंने कहा—"जरा इधर आना।"

उसने कहा—"नहीं"

मैंने कहा—"वाह"

उसने कहा—"वाह"

मैंने कहा—"हूँ ऊँ"

उसने कहा—"उँहूँक"

मैंने हँस दिया,

उसने भी हँस दिया।

[प्यार, भगवद्गीता, पृ०—४-५]

यह 'प्यार' का एक बहुत ही सुन्दर चित्र है—वह प्यार जिसका कोई रसना नहीं। पूरा चित्र व्यञ्जनापूर्ण सवाओं तथा भावपूर्ण वर्णनों द्वारा चित्रित किया गया है। भाषा की अभिव्यञ्जना-शक्ति वा अपूर्व है। प्रेमचंद के चित्र साधारण मानव-जीवन के भावपूर्ण अंगों तथा मनोवैज्ञानिक तथ्यों के लिए गए उपमाओं और रूपकों द्वारा चित्रित होते हैं, परन्तु चतुरस्त्रेण शब्दों उपमाओं और रूपकों द्वारा चित्रण नहीं करते, बल्कि व्यञ्जनापूर्ण सवाओं तथा भावपूर्ण वर्णनों द्वारा करने हैं, और अत्यन्त सरलता के साथ करते हैं। इतना सुंदर और भावपूर्ण चित्रण हिन्दी में और कोई नहीं कर सकता।

‘प्रसाद’ अपने चित्रों में उपमा और रूपक तथा भाषा की व्यञ्जना शक्ति दोनों का उपयोग करते हैं। उनकी उपमाएँ और रूपक सभा प्रकृति में लिए गए होते हैं और उनकी भाषा में नाट्य-ध्वनि की विशेषता होती है। ‘आकाश-दीप’ नामक कहानी में उनका एक सुन्दर चित्र देखा है—

“मैं अपने अदृष्ट को अनिर्विष्ट हो रहने दूँगी। वह जहाँ ले जाय।”—
 चम्पा की ओरें निस्सीम प्रदेश में निरक्षर थीं। किसी आकांक्षा के छात उरों उसमें न थे। धवल अपाङ्ग में पालकों के सदृश विन्यास था। हृष्या व्यवसायी वस्तु भी उसे देख कर कोप गया। उसके मन में एक संभ्रमपूर्ण श्रद्धा यौवन की पहली लहरों को जगाने लगी। समुद्र-वह पर विलम्बमयी राग रंजित संध्या धिरकने लगी। चम्पा के अत्यंत कुन्तल उसकी पीठ पर गिरते थे। दुर्दान्त वस्तु ने देखा, अपनी महिमा में अलौकिक एक परलोक-बालिका। वह विस्मय में अपने हृदय को टटोलने लगी। उसे एक नई वस्तु का पता चला। वह थी—
 कोमलता। इत्यादि

[आकाश दीप, पृ०—८]

‘प्रसाद’ अपने चित्रों के लिए पहले उनके ही उपयुक्त पृष्ठभूमि और वातावरण की सृष्टि करते हैं और फिर रंगों की कूची से एक सुन्दर और भावपूर्ण चित्र अंकित करते हैं। उनके चित्रों में रंगों तथा भावों का अपूर्व सामंजस्य मिलता है।

गद्य-कलाकारों का दूसरा दग नाद-ध्वनि अथवा लय की सृष्टि करना है। ‘कालिन्दी कूल’ में वियोगी हरि का लयपूर्ण गद्य देखिए—

आश्रित, वह रागिणी हुई क्या ? अलपनेवाला कहाँ गया ? कहाँ जाऊँ, किससे पूछूँ ! सोचा था उस रागिनी की धवल धारा से भ्रन्तःकरण प्यारूँगी, गायक को देखकर यह निस्तेज दृष्टि सौन्दर्य सुधा से अनुप्राणित करूँगी। पर यह कुछ न हुआ। सुना क्या ?—उत्कण्ठित हृदय की धीमी प्रकम्पन-ध्वनि ! देखा क्या ?—अदृष्ट का धुँधला मान-चित्र ! जान पड़ता है यह विश्व व्यापी अन्धकार मेरी ही निराशा का प्रतिबिम्ब है। तो क्या वह मोहिनी रागिनी भी मेरे ही विक्षिप्त अन्तर्नाद की प्रतिध्वनि थी ? राम जाने क्या था ? इत्यादि

[अन्तर्नाद, पृ०—९]

उसी प्रकार प्रोफ़ेसर शैवाल की कहानी ‘चन्द्र-ग्रहण’ से एक उदाहरण लीजिए :

आज चोद सोलहो शृंगार करके आया था। प्रकृति के सौन्दर्य की यदि कोई सीमा हो सकती है तो वह उस दिन थी। खलनाथों के आकर्षण की पूर्णता अगर सोलहवें वर्ष है तो उस दिन सोलहवें वर्ष का पूर्ण उन्मेष था। युवाओं के निर्वाण जीवन का पूर्ण विकास यदि प्रणय के प्रथम विजय में होता है तो वह दिन पूर्ण विकास का था। यदि विधाता की सृष्टि में स्वर्ग और मर्त्य के भेद भाव को भुल्ला देने का कोई उत्सव हो सकता है तो उस दिन था। मर्त्यलोक की यंत्रणाओं में फँसा हुआ मानव हृदय यदि देवताओं की महिमा को तुच्छ समझने का साहस कर सकता है तो वह दिन उस साहस का था। यदि मनुष्य का जाचय्य पोइशी की तरह मनुष्य को आकर्षित कर सकता है तो मानव-इतिहास में वह घटना उस आकर्षण की पूर्णिमा थी। इत्यादि

[सरस्वती—अप्रैल १९२४]

इसमें लय का उतार और चढ़ाव बहुत ही सुन्दर है।

चित्र-चित्रण और लय-संगीत दोनों का सुंदर सम्मिश्रण केवल कुछ ही लेखक कर सके हैं। चतुरसेन शास्त्री, प्रेमचंद और 'प्रसाद' जैसे कुछ इने गिने शैलीकारों ने ही इनका सफल सम्मिश्रण किया है और वह भी कहीं-कहीं। उदाहरण के लिए शास्त्री की कहानी 'जीजा जी' का अंतिम चित्र लीजिए :

इस बार उस ध्वनि में न वह उन्माद था न हाहाकार ! उस मध्य-रात्रि में मानों विहाता रागिनी का एक स्वर था। पर यह ग्री-हृदय का अन्तिम उक्तास था। उस दर्प के उद्वेग में एकाएक उसके हृदय का स्पन्दन बन्द हो गया। सुसकिराने को जो दौल निकले थे वे निकले ही रह गए। मस्तानी रागिनी का जो स्वर उठा था वह बीच ही में टूट गया। पंछी उड़ गया, पिंजरा रह गया।

[माधुरी, जून १९२२]

कलात्मक गद्य लिखने के प्रधान दो दग हैं और ये दोनों दग लेखकों की प्रकृति, स्वभाव और रुचि पर निर्भर करते हैं। प्रेमचंद, बेचन शर्मा 'उग्र' और चतुरसेन शास्त्री इत्यादि की दृष्टि बड़ी सूक्ष्म और पैनी है, वे अपने चारों ओर की वस्तुओं पर बहुत ही सावधानी और सूक्ष्मता के साथ दृष्टि डालते हैं, अपने आस-पास के मनुष्यों की चाल-ढाल, रहन-सहन और बोल-चाल को बड़े ध्यान से देखते और सुनते हैं। उनकी सूक्ष्म दृष्टि अस्थि-चर्म को बेधकर अतस्तल तक पहुँचती है। इसी कारण उनकी रचनाओं में

मानव-जीवन की सूक्ष्मतम बातों का सुंदर चित्रण मिलता है। वे अतिशयोक्ति से दूर ही रहते हैं और सभी वस्तुओं का ठोक चित्रण और वास्तविक लय तथा संगीत प्रस्तुत कर देते हैं। 'आत्माराम' नामक कथानों में प्रेमचंद का एक वास्तविक सुंदर चित्र देखिए :

वह अपने सायदान में प्रातः में सभ्या तक थँगीठी के सामने रूँदा हुआ खट खट किया करता था। यह लगातार ध्वनि सुनने के लिये इतने अभ्यस्त हो गए थे कि जब किसी कारण से वह बन्द हो जाती तो जान पड़ता था कोई चीज़ गायब हो गई है। वह नित्य प्रति एक बार प्रातःकाल अपने तौने का पिजरा लिये हुए कोई भजन गाता हुआ तात्ताय की ओर जाता था। उम्र थुँधले प्रकाश में उसका जर्जर शरीर पोंपला मुँह और कुकी हुई कमर दंगर किसी अपरिचित मनुष्य का उसके पिशाच होने का अंश हो सकता था। ज्योंही लोगों के कानों में आवाज़ आती 'सत्त गुरुदत्त, शिवदत्त दाता, लोग समझ जाते कि भोर हो गया।

[प्रेम-पचीसी—पृ० १]

इन यथार्थवादी लेखकों की मुख्यतः दो या तीन भिन्न-भिन्न शैलियाँ हैं। प्रेमचंद वर्णनात्मक शैली के प्रमुख लेखक हैं। उपरोक्त उद्धरण उनकी वर्णन-शैली की सरलता और पूर्णता का एक अच्छा उदाहरण है। चतुरमेन शान्ता कलात्मक गद्य में सदा-शैली के सर्वोत्तम लेखक हैं। यथा :

आशा ! आशा ! श्री भलीमानस ! ज़रा ठहर तो सही, सुन तो सही, कितनी दूर है ? मंजिल कहाँ है ? थोर छोर किधर है ? कहीं कुछ भी तो नहीं दीखता। क्या अन्धेरे हैं ! छाँड़, मुझे छोड़ ! इस उपाकोक्षा से मैं बाज़ आया। पड़ा रहने—मरने दे, अब और बोझ नहीं जाता। ना—ना—अब दम नहीं रहा—यह देखो, यह हड्डी टूट गई, पैर चूर-चूर हो गए, साँस रुक गया, दम फूल गया। क्या मार ही उलेंगी सत्यानाशिनी ? किस सब्ज़ बाग का मौसा दिया था ! किस मृग तृणा में ला डाला मायाविनी ! छाँड़, छोड़, मेरी जान छोड़ ! मैं यहीं पड़ा रहेगा। इत्यादि

[आशा—अतस्तत्—पृ०—४२]

चतुरमेन शान्ता ने अपनी गद्य-रचना में बातचात का लय और संगीत स्पष्ट रूप से उतार दिया। वही बातचीत की बेतकल्लुफी, वही रुकना, वही तोड़,

वही उतार-चढ़ाव और वही मनमोहकता, सभी कुछ पूर्ण रूप से मिलती है। कहीं-कहीं उन्होंने वर्णनात्मक और सवाद शैलियों का सुंदर सामंजस्य भी उपस्थित किया है। 'प्यार', 'रूप', 'लालसा' 'आशा' इत्यादि निबन्धों में इस सुंदर सामंजस्य के दर्शन होते हैं। 'उग्र' की भी वर्णन-शैली उल्लेखनीय है, उसमें व्यंजना और स्वाभाविकता कूट-कूट कर भरी है। 'अभागा किसान' में वे लिखते हैं :

जिस समय भिखन घर लौट रहा था उस समय शीतल मंड समीरण चल रहा था। अनन्त नक्षत्र मुता मण्डित-नीलाम्बर से निशा-सुंदरी की शोभा चांगुनी हों रही थी। निशा के शृंगारमय रूप पर निशापति फूले नहीं समाते थे। प्रकृति की उस शोभा को यदि कोई कवि देखता तो उसकी कल्पना का स्रोत मारे प्रयत्नता के फूट पड़ता। चित्रकार देखता तो उसकी तुलिक आनन्द-मुग्ध होकर इधर उधर घिरकने लगती। मनचले 'बादू' देखते तो घासना-तरंगिणी में गीते जगाने लगते। पर अभागे भिखन के लिए प्रकृति की वह रूप छटा व्यर्थ थी। इत्यादि

[बलात्कार, पृ० १३०-१३१]

'उग्र' की शैली में वर्णनात्मक और अलंकृत शैली का समिश्रण मिलता है।

दूसरी ओर राय कृष्णदास और वियोगी हरि इत्यादि लेखक प्रधान रूप से अध्यात्मिक (Subjective) गद्य लिखते हैं जिसके सौन्दर्य और प्रभाव का आधार लेखक की अतर्निहित सत्य और सुंदर भावनाएँ तथा उसकी भावुकता हैं। लेखक की भावनाएँ जितनी ही अधिक सत्य और सुंदर होंगी, उसमें जितनी भावुकता होगी, उतनी ही उसकी रचना में सौन्दर्य और संगीत की सृष्टि हो सकेगी। उदाहरण के लिए राय कृष्णदास की 'साधना' ने एक उद्धरण देखिए :

मैं समझता था कि जिस प्रकार रंग विरने फूट देकर नाता-पिता पुत्रों को प्रसन्न करते हैं उसी प्रकार तुने भी यह विचित्र सृष्टि हमको दी है। फिर तू इससे मुझे अलग क्यों करता है? क्या खिलौने छीनकर लड़के विरुद्ध किये जाते हैं?

या मैं भूल रहा हूँ? इससे मुदा कर तू मुझे अपनी छाती में लगाकर घूमना चाहता है, यह सुख जिसके लिए बच्चे खिलौनों को स्वयं फेंक देते हैं। इत्यादि

[साधना—१०७]

अध्यांतरिक गद्य के कलाकार गद्य में गीति-काव्य की रचना करते हैं। लय और संगीत उसकी विशेषता है। इन गद्य-गीतियों में गद्य-कलाकारों के स्वप्न, ध्यानावस्था के विचार और भाव तथा उनके स्वगत भाषण की अभिव्यक्ति कांश मिलते हैं। स्वगत भाषण की नाटकीय शैली का सौन्दर्य इन रचनाओं में पूर्ण रूप से मिलता है। यथा, चालकृष्ण शर्मा 'नवीन' 'दावली' नामक कहानों का प्रारम्भ इस प्रकार करते हैं :

मैं किसकी खढ़की थी ? चूल्हे में जाय यह सवाल। हमी ने सप नाग कर दिया। मेरी खली खलाई ली पुका ली। आशा पर पानी फेर दिया। अपने आपको सुखी करवाने की मेरी इच्छा का उन्मूलन कर दिया। मैं तृप्ति रह गई। किसी ने समझना के दो थोम् मो न पहाये ! हा ! हा !! हा !!! मेरा क्या चिन्ता ? — आह ! बहुत कुछ। इत्यादि

[प्रभा, जून १९२२]

इसे पढ़ कर ऐसा जान पड़ता है कि नाटक का कोई पात्र स्वगत-भाषण कर रहा हो। कुछ लेखकों ने गद्य में स्तोत्र शैली का भी अनुकरण किया। यथा, हेमचन्द्र जोशी 'प्रेमिका का प्रलाप' में लिखते हैं :

तेरे अधर मेरे प्रार्थना के श्लोक हैं।

तेरे नेत्र मेरे प्रकाश के देवालय हैं।

[माधुरी, दिसम्बर १९२५]

गीति-काव्य की भाँति अध्यांतरिककलात्मक गद्य, जिसे गद्य-गीति की संज्ञा दी गई है, आधुनिक गद्य की प्रमुख विशेषता है। गद्य में काव्य, नाटक और कला का यह संयोग अपूर्व है और गद्य-साहित्य के चरम विकास का द्योतक है।

चौथा अध्याय

नाटक

सिंहावलोकन

हिन्दी में नाट्य-साहित्य पर विचार करते हुए जो सबसे पहली बात ध्यान में आती है वह है नाटकों का अभाव । भारतेन्दु हरिश्चन्द्र के पूर्व सब मिलाकर हिन्दी में एक दर्जन नाटक भी न मिलेंगे और वे भी केवल नाम मात्र के नाटक थे, क्योंकि वार्तालाप, प्रवेश और प्रस्थान के अतिरिक्त उनमें नाटकत्व के प्रधान लक्षण नहीं दिखलाई पड़ते । संस्कृत में नाट्य-साहित्य बहुत ही समृद्ध है फिर भी हिन्दी में नाटकों की रचना नहीं हुई । विद्वानों ने इसके लिए अनेक कारण बताए हैं । कुछ विद्वानों का मत है कि हमारे यहाँ राष्ट्रीय रगमच न था, अन्य लोग नाटक का अभाव गद्य-साहित्य की हीनता के कारण बताते हैं और तीसरे पक्ष के लोग इसका कारण मुसलमान शासकों का विरोध बताते हैं, क्योंकि इस्लाम के सिद्धांतों के अनुसार किसी की नक़ल उतारना पाप माना गया है । ये तीनों ही कारण किसी तरह ठीक हो सकते हैं, परन्तु ये वास्तव में गौण कारण हैं । मुग़ल-शासन में हिन्दुओं ने कितने ही मंदिर और राजप्रासाद निर्मित किए और यदि वे चाहते तो राष्ट्रीय रगमच का भी निर्माण निर्विरोध कर सकते थे । 'चौरासों वैष्णवन की वार्ता' और 'दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता' जैसी दो सुंदर गद्य-रचना ने प्रारंभ हुए गद्य-साहित्य का विकास भी अच्छी तरह किया जा सकता था । मुसलमान शासकों के विरोध के संघर्ष में करा जा सकता है कि केवल औरंगजेब को छोड़कर, जो कि संगीत कला तक के विरोधी थे, अन्य शासक इतने सभ्य

विचार के नहीं थे कि नाट्य-साहित्य के विकास में बाधा डालते। हिन्दी का प्रथम नाटक 'इन्दरमहा' एक मुसलमान शासक की अभिभाषिका में ही एक मुसलमान लेखक द्वारा लिखा गया था। इसमें यह बात निस्संदेह प्रमाणित हो जाती है कि नाटकों के अभाव के मुख्य कारण इन में भिन्न हैं और इनका गोज पंद्रहवीं तथा सोलहवीं शताब्दी के इतिहास में होनी चाहिए।

मुसलमानों के उत्तरी भारत पर पूर्ण अधिकार प्राप्त कर लेने के पश्चात् पंद्रहवीं शताब्दी में एक 'मानसिक हलचल' (Intellectual movement) की लहर सारे उत्तरी भाग में दौड़ गई, जिसके फलस्वरूप साहित्य में सत-साहित्य की अवतारणा हुई और धर्म-क्षेत्र में गोंगपथ, कबीर-पंथ, दादू-पंथ और नानक पंथ इत्यादि अनेक पंथों का उदय हुआ। यह आंदोलन बड़ा ही विस्तृत और प्रभावशाली था। भाग्याय इतिहास में भगवान् बुद्ध के समय में भी ठीक इसी प्रकार का आंदोलन चला था। परन्तु उस आंदोलन की प्रवृत्ति बहुत कुछ नैतिक तथा दार्शनिक थी और तत्कालीन साहित्य पर उसका प्रभाव उतना अधिक नहीं पड़ा। परन्तु पंद्रहवीं शताब्दी में यह आंदोलन जनता में प्रारंभ हुआ और इसका प्रभाव उस समय के साहित्य और विचारों पर बहुत अधिक पड़ा। नामदेव, कबीर, दादू, नानक सभी इस आंदोलन से प्रभावित हुए और सभी ने एक स्वर में स्वीकार किया कि इस संसार में केवल दुःख ही दुःख है। कबीर कहते हैं :

जो देखा सो दुखिया देख, तन धर सुखिया ना देखा।

उदय अस्त की बात कहत हौं, ताकर करहु विसेखा।

सत कवियों ने अपनी 'अटपटी' बानी में इसी दुःखवाद की घोषणा की, परन्तु जनता को दुःखों से युद्ध कर उन पर विजय पाने की शिक्षा न दी। इसके विपरीत उन्होंने ससार-त्याग की शिक्षा दी। उनका सिद्धांत था ससार से छुट्टी ला और ईश्वर का नाम भजो। भाग्यवाद की दुहाई देकर उन्होंने निराश जनता को आलसी बना डाला। मल्लूकदास ने शिक्षा दी :

अजगर करै न चाकरी, पछी करै न काम।

दास मल्लूका कह राए, सय के दाता राम।

ऐहिक जीवन के प्रति किसी में कुछ भी उत्साह न था। नाटक, प्रगतिशील

जीवन का चित्र है, अजगर की भाँति जीवन व्यतीत करने वालों के जीवन का चित्र नहीं। अतः इस दशा में नाटकों की आशा ही क्या की जा सकती है ?

परतु यद्यपि इस मानसिक हलचल के कारण वास्तविक नाट्य-साहित्य का अभाव था, किन्तु नाटक के साहित्यिक रूप का अभाव न था। परंपरा की ऐसी ही महान् शक्ति होती है। संस्कृत में नाटकों को साहित्य में सर्वश्रेष्ठ स्थान मिला है, इसीलिए नाटकीय प्रवृत्ति के एकांत अभाव में भी कितने ही नाटक लिखे गए। आधुनिक खोज से पता चलता है कि रीतिमाल में कई नाटक लिखे गए थे, परतु वे सुंदर नहीं थे। अतः उनका अविक्रम प्रचार भी नहीं हुआ और वे काल के गर्भ में विलीन हो गए। इसके अतिरिक्त रीतिकाल के कवियों के प्रधान विषय नायिका भेद और रस-निरूपण—भी नाटक से ही संबंध रखने वाले थे। दरबार और दरबारी वातावरण से बहुत दूर साधारण जनता में भी इस नाटकीय रूप का काफी प्रचार था। विवाह के समय में शास्त्रार्थ की योजना, उत्सवों के अवसर पर स्वाग और नकल का प्रचार इसी का द्योतक है। कठपुतली का तमाशा और छाया-चित्रों का भी काफी प्रचार था। रामलीला के अवसर पर रावण, कुम्भकर्ण आदि की कागज की विशाल मूर्तियाँ प्राचीन छाया-चित्रों के अवशेष हैं।

मध्यदेश में नाटकों का प्राचीनतम रूप रामलीला और रासलीला में मिलता है। इनके अतिरिक्त कुछ पर्वों पर उनसे संबंध रखने वाले महापुरुषों के जीवन की कुछ विशिष्ट घटनाएँ भी नाटकरूप में दिखलाई जाती थीं। इस प्रकार की लीलाएँ हमें ब्रज तथा पंजाब के दक्षिणी भाग में अधिक मिलती हैं। विलियम रिजवे ने अपनी पुस्तक 'दि ड्रामा ऐंड दि ड्रामेटिक डान्सेज़ ऑफ द नॉन-यूरोपियन रैसेज़' (The Drama and the Dramatic dances of the Non European Races) में अनेक मूल्यवान् के उत्तरदायी अफसरों के कुछ पत्र उद्धृत किए हैं। उनमें रायबहादुर पंडित राधाकृष्ण मथुरा ने लिखते हैं :

12th April, 1913.

"On the Indian New Year's day, some portions of Ramayan were recited, and leaves of Neem and sugar-candy pieces distributed in the temple and the Calender, called Putra

विचार के नहीं थे कि नाट्य-साहित्य के विकास में बाधा डालते। हिन्दी का प्रथम नाटक 'इन्दरमहा' एक मुसलमान शासक की अभिभाविकता में ही एक मुसलमान लेखक द्वारा लिखा गया था। इसमें यह बात निस्संदेह प्रमाणित हो जाती है कि नाटकों के प्रभाव के मुख्य कारण इन में भिन्न हैं और इनका गोज पंद्रहवीं तथा सोलहवीं शताब्दी के इतिहास में होनी चाहिए।

मुसलमानों के उत्तरी भारत पर पूर्ण अधिकार प्राप्त कर लेने के पश्चात् पंद्रहवीं शताब्दी में एक 'मानसिक हलचल' (Intellectual movement) की लहर सारे उत्तरी भारत में दौड़ गई, जिसके फलस्वरूप साहित्य में सत-साहित्य की अवतारणा हुई और धर्म-क्षेत्र में गोरक्षपथ, कबीर-पथ, दादू-पथ और नानक पथ इत्यादि अनेक पथों का उदय हुआ। यह आंदोलन बड़ा ही विस्तृत और प्रभावशाली था। भारतीय इतिहास में भगवान् बुद्ध के समय में भी ठीक इसी प्रकार का आंदोलन चला था। परन्तु उस आंदोलन की प्रवृत्ति बहुत कुछ नैतिक तथा दार्शनिक थी और तत्कालीन साहित्य पर उसका प्रभाव उतना अधिक नहीं पड़ा। परन्तु पंद्रहवीं शताब्दी में यह आंदोलन जनता से प्रारंभ हुआ और इसका प्रभाव उस समय के साहित्य और विचारों पर बहुत अधिक पड़ा। नामदेव, कबीर, दादू, नानक सभी इस आंदोलन से प्रभावित हुए और सभी ने एक स्वर में स्वीकार किया कि इस समार में केवल दुःख ही दुःख है। कबीर कहते हैं :

जो देखा सो दुखिया देख, तन धर सुखिया ना देखा।

उदय अस्त की बात कहत हौं, ताकर करहु विसेखा।

सत कवियों ने अपनी 'अटपटी' बानी में इसी दुःखवाद की घोषणा की, परन्तु जनता को दुःखों से युद्ध कर उन पर विजय पाने की शिक्षा न दी। इसके विपरीत उन्होंने ससार-त्याग की शिक्षा दी। उनका सिद्धांत था ससार से छुट्टी ला और ईश्वर का नाम भजो। भाग्यवाद की दुहाई देकर उन्होंने निराश जनता को आलसी बना डाला। मल्लूकदास ने शिक्षा दी :

अजगर करै न चाकरी, पछी करै न काम।

वास मलूका कह गए, सब के दाता राम।

ऐहिक जीवन के प्रति किसी में कुछ भी उत्साह न था। नाटक प्रगतिशील

जीवन का चित्र है, अजगर की भाँति जीवन व्यतीत करने वालों के जीवन का चित्र नहीं। अतः इस दशा में नाटकों की आशा ही क्या की जा सकती है ?

परंतु यद्यपि इस मानसिक हलचल के कारण वास्तविक नाट्य-साहित्य का अभाव था, किन्तु नाटक के साहित्यिक रूप का अभाव न था। परंपरा की ऐसी ही महान् शक्ति होती है। संस्कृत में नाटकों को साहित्य में सर्वश्रेष्ठ स्थान मिला है, इसीलिए नाटकीय प्रवृत्ति के एकांत अभाव में भी कितने ही नाटक लिखे गए। आधुनिक खोज से पता चलता है कि रीतिकाल में कई नाटक लिखे गए थे, परंतु वे सुंदर नहीं थे। अतः उनका अधिक प्रचार भी नहीं हुआ और वे काल के गर्भ में विलीन हो गए। इसके अतिरिक्त रीतिकाल के कवियों के प्रधान विषय नायिका भेद और रस-निरूपण—भी नाटक से ही संबंध रखने वाले थे। दरबार और दरबारी वातावरण से बहुत दूर साधारण जनता में भी इस नाटकीय रूप का काफी प्रचार था। विवाह के समय में शास्त्रार्थ की योजना, उत्सवों के अवसर पर स्वाग और नकल का प्रचार इसी का द्योतक है। कठपुतली का तमाशा और छाया-चित्रों का भी काफी प्रचार था। रामलीला के अवसर पर रावण, कुभकर्ण आदि की कागज की विशाल मूर्तियाँ प्राचीन छाया-चित्रों के अवशेष हैं।

मध्यदेश में नाटकों का प्राचीनतम रूप रामलीला और रासलीला में मिलता है। इनके अतिरिक्त कुछ पर्वों पर उनसे संबंध रखने वाले महापुरुषों के जीवन की कुछ विशिष्ट घटनाएँ भी नाटक रूप में दिग्विभाजित होती थीं। इस प्रकार की लीलाएँ हमें ब्रज तथा पंजाब के दक्षिणी भाग में अधिक मिलती हैं। विलियम रिजवे ने अपना पुस्तक 'दि ड्रामा ऐंड दि ड्रामेटिक डान्सेज़ ऑफ द नॉन-यूरोपियन रसेज़' (The Drama and the Dramatic dances of the Non European Races) में अनेक म्यूजियमों के उत्तरदायी अफसरों के कुछ पर उद्धृत किए हैं। उनमें रायबहादुर पटित राधाकृष्ण मधुरा से लिखते हैं।

12th. April, 1913.

"On the Indian New Year's day, some portions of Ramayan were recited, and leaves of Neem and sugar-canev pieces distributed in the temple and the Calendar called Putra

read to the people assembled—Paissa given to Putra. In this part of the country, particularly at Muttra and Brindaban, performances of plays from Ramayan, or reading from Ramayan on the New Year's day have been done away with some ten or fifteen years. In lieu of this at some Bagichi—places of recreation—dancing girls are invited, and music and dancing beguile a few hours of those assembled."

x

x

x

"In some temples Lord Krishna's Ras-Lila performances are performed by the Rasdhari companies. These Rasdharies applaud in high terms the sanctity and magnificence of Swami Ballabhacharya and his descendents before commencing the Ras-Lila Ghat-Sthapan (घटस्थापन) ceremony, in which a pitcher full of water is placed and covered with a coconut, is also performed and commences on the New Year's day "

"On Ram Naumi Ram's birthday is usually observed and certain portions of Ramayan are sung and read. On the thirteenth day of the month, Hanuman is celebrated and his exploits and deeds from Ramayan are occasionally seen performed dramatically in Hanuman-Mandir. On the twenty-ninth day of the second month—the birthday of Nrisingh—dramatical performances of Nrisingh killing Hiranyakasyap and Prahlad is shown."

"On the twenty-fifth day of the third month

—that is on Ganga-Dasera—the villagers dance and sing in clusters the exploits of Indal, son of Udal, Prince of Banapur. The theme is the carrying off of Indal, son of Udal, when bathing at Bithur, by one witch Chitralekha who was enamoured of his beauty.

“On the twenty-sixth day of the fourth month, villagers are seen singing the glories of a royal couple Dhola the prince of Narwar C. I. and Maro, a beautiful princess of Mewar family.

x

x

x

“In Aswin many modern Hindu plays, rather imaginary, are performed and appear to have originated from the Moghal period. Quite modern heroes form the themes and appear to me not at all connected with their history. The songs sung are in many cases as late as 1850 or even 1960 A. D. Heroes are imaginary and supposed to be connected with royalties in the Moghal period.

अर्थात्

१२ अप्रैल, १९१३।

भारतीय सवत्सर के प्रथम दिवस पर ‘रामायण’ के कुछ अंश गाए जाते हैं, और नीम की पत्तियाँ और बताशे मदिरों में बाँटे जाते हैं, और पुत्र नामक पचाग पढ़कर एकत्रित जनता को सुनाया जाता है, पुत्र को पैसा दिया जाता है। प्रातः के इस भाग में, विशेषतः मथुरा और वृन्दावन में, वर्ष के प्रथम दिवस पर ‘रामायण’ के आधार पर नाटकों की लीलाएँ, अथवा ‘रामायण’ का पाठ, पिछले दस या पंद्रह वर्षों में बन्द कर दिया गया है। इसके स्थान पर कुछ बग़ीचों में बारागनाएँ निमंत्रित होती हैं और एकत्रित जनता का कुछ समय संगीत और नृत्य में व्यतीत होता है।

x

x

x

कुछ मदिरों में रासधारी कंपनियों द्वारा भगवान् कृष्ण की रासलीला खेला जाती है। ये रासधारी रासलीला प्रारम्भ करने से पहले स्वामी चल्ननाचार्य और उनके बंशजों की पवित्रता और विभूति को सुझाव देने प्रशंसा करते हैं। घटस्थापन उत्सव भी मनाया जाता है। इसमें एक चल्न ने पूर घट स्थापना

जाता है और एक नारियल से टक दिया जाता है। यह नव मास्य के प्रथम दिवस से प्रारम्भ होता है।

रामनवमी पर प्रायः रामजन्म मनाया जाता है 'रामायण' के कुछ अंश गाए और पढ़े जाते हैं। इस मास का पचादशा का हनुमान का उत्सव होता है और कभी कभी हनुमान मंदिरों में 'रामायण' में लेकर हनुमान के चार कृत्यों की नाटकीय लाला का जाती है। दूसरे महीने के अन्तीसवें दिन—नृसिंह के जन्म दिवस पर—नृसिंह का दिव्य रूप वध और प्रह्लाद की लीलाएँ नाटकीय रूप में दिखाई जाती हैं।

तीसरे महीने के पन्चीसवें दिन, अर्थात् गंगा दशहरा के दिन, गाँववाले झुंड के झुंड नाचते और ऊदल के पुत्र, चानपुर के राजकुमार इन्दल के वीर कृत्यों का गायन करते हैं। इसका कथानक मिथूर में स्नान करते समय ऊदल के पुत्र इन्दल को उसके मौन्दर्य पर मुग्ध होकर त्रिशलेष्वा नाम की एक जादूगरनी द्वारा उड़ा ले जाना है।

चौथे महीने के छन्वीसवें दिन गाँववाले एक राजदम्पति—नरवर के राजकुमार ढोला और मेवाड़ वंश की सुदरी राजकुमारी मारु—की कीर्ति का गायन करते पाये जाते हैं।

x

x

x

आश्विन में कुछ कल्पित आधुनिक हिन्दू नाटक खेले जाते हैं जिनका उदय मुगलकाल में हुआ प्रतीत होता है। काफी नए वीर कथानक के विषय होते हैं और मुझे उनके इतिहास में उनका कोई संबंध प्रतीत नहीं होता। उनमें गाए हुए बहुत से गीत १८५० और १८६० तक के हैं। ये वीर कल्पित हैं और मुगलकालीन राज्य वंशों से उनका संबंध माना जाता है। ऊपर के उद्धरण से यह साफ पता चलता है कि रामलीला और रासलीला के अतिरिक्त भी कुछ कथाएँ नाटक-रूप में दिखाई जाती थीं। इनका प्रारम्भ मुगलकाल से ही होता है। इनके कथानक केवल पौराणिक ही नहीं, कुछ किम्बदंतियों के महावीर, जैसे इंदल और रौक्मा, तथा कुछ मध्यकालीन ऐतिहासिक महापुरुष और कुछ कल्पित वीरों की कथाओं के आधार पर भी हैं।

हिन्दू जनता ने धार्मिक भावना तथा वीर-पूजा की भावना से प्रेरित होकर कुछ धार्मिक और लौकिक लीलाओं का प्रारम्भ किया, परंतु क्रमशः उनमें नाट्य कला के बीज अंकुरित होने लगे। ऐसा होना अनिवार्य भी था,

क्योंकि जनता धार्मिक भावना की सतृष्टि के साथ ही साथ अपना मनोरंजन भी चाहती थी। मुख्य उद्देश्य तो उनका धार्मिक ही बना रहा, परंतु साथ ही साथ उन्हें अधिक चित्ताकर्षक और कर्णप्रिय बनाने का प्रयत्न होता रहा। मध्यदेश के भिन्न भिन्न भूभागों में जनता की रुचि भिन्न थी। इस रुचि-भेद और वातावरण-भेद के कारण प्रत्येक प्रदेश में नाटक के पृथक्-पृथक् रूप का प्रचार हुआ। इन नाटकों में जनता को आकर्षित करने के लिए नृत्य और संगीत का प्रवेश हुआ और उनके वाद्य रूप को अधिक सुन्दर बनाने का प्रयत्न किया गया। इस प्रकार हमें एक साथ ही तीन प्रकार के नाटकों का विकास मिलता है। अवध, काशी और मिथिला में रामलीला का प्राधान्य था, यद्यपि राजपूताना, पश्चिमी सयुक्त-प्रांत मैसूर और मध्यप्रांत में भी रामलीला होती रही है। इन तीन पूर्वी प्रदेशों में आश्विन में पूरे एक महीने तक राम की लीलाएँ नाटक रूप में दिखाई जाती थी। ब्रज तथा उसके आस पास के प्रदेशों में रासलीला का प्राधान्य था जिसमें राधा और कृष्ण की प्रेमलीला दिखाई जाती थी और दक्षिणी पंजाब तथा पश्चिमी सयुक्त प्रांत, अर्थात् खड़ी बोली के मूल प्रदेश में नाटकी ग्रथवा संगीत का अधिक प्रचार था।

साधारणतः रामलीला जनता के सामने केवल सबादों के रूप में आती है। इसमें रगमच तथा अन्य नाटकीय उपकरणों का एक मात्र अभाव है। इसका कथानक इतना विस्तृत है कि नाटकों के सीमित स्थान, समय और कार्य से मेल नहीं खाता। यद्यपि उन सबादों में काव्यत्व के साथ ही साथ चरित्र-गांभीर्य भी विशेष मात्रा में है, परंतु जनता वहाँ काव्य और चरित्र की आलोचना करने नहीं जाता। उसके लिए तो जितना आनन्द परशुराम और लक्ष्मण तथा रावण और अगस्त्य के सबाद में मिलता है उतना भरत के राज्यत्याग के समय के लवे भाषण तथा राम और सीता के सुन्दर चरित्र-निष्पन्न में नहीं मिलता। वास्तव में रामलीला केवल धार्मिक लीला के रूप में ही रह गई, उसमें नाटकत्व का विमान चिह्नित नहीं हुआ।

रामलीला के प्रभाव ने जिस नाट्य मला जल विमान हिन्दी में हुआ उसमें गद्य-व्यवस्था पद्य में संवाद तथा वार्तालाप मात्र हुआ जगन्नाथ या गोपाल प्रसाद का 'जिह्वा-दत्त नाटक' इसी प्रकार का एक रचना है जिसमें जिह्वा और दत्त कवित्त सर्वश्रेष्ठ ने वादविवाद करने हुए अपनी श्रेष्ठता प्रदर्शित करते हैं। इसी प्रकार रमानुज स्वयं में भी रत्न और शुभदेव मुनि का हृदोद्भूत वार्तालाप मात्र है।

दूसरी ओर रासलीला में रगमच का विकास दिग्गदं पड़ता है। इसमें राधा और कृष्ण की प्रेमलीलाओं का प्रदर्शन होता है जो आकार में छोटे होने के कारण नाटकों के सीमित समय, स्थान और कार्य के बचन में बाँधे जा सकते थे। इन लीलाओं का आधार-रूप सूर तथा अष्टछाप कवियों के स्वतंत्र सप्तकाव्य अथवा भजन हैं जो छोटे और प्रदर्शन-योग्य हैं। इसी कारण रासलीला में रगमच भी मिलता है, यद्यपि वह केवल कामचलाऊ और घरेलू ढंग का हुआ करता था। रासधारी मढलियाँ स्थापित करके मयुरा के चौबे उत्तर में पंजाब, पूर्व में बंगाल, दक्षिण में पूना और बंगाल तथा पश्चिम में राजपूताना तक यात्रा करते थे।

रासलीलाओं में भी कितने ही दोष थे। उनके वार्तालाप असंगत और कार्य अस्वाभाविक हुआ करते थे, परन्तु उनका मधुर गाना में एक ऐसे आध्यात्मिक सौन्दर्य की ओर सकेत होता था कि जनता मुग्ध हो जाती थी। बात यह थी कि रासलीला पर सूर तथा अष्टछाप के अन्य कवियों का बहुत प्रभाव पड़ा था और अधिकांश सूर के ही पद गाए जाते थे। उनमें संगीत का सौन्दर्य और रस का आनन्द दोनों पूर्णरूप से रहता था। परन्तु उनमें रामलीला के महाकाव्य का गाभीर्य, प्रभावशाली तथा उच्च कोटि के वार्तालाप और चरित्र-गाभीर्य का अभाव था। यदि कोई अनुभवों नाटककार रासलीला के संगीत और रस-प्रवाह के साथ रामलीला के महाकाव्य का गाभीर्य, प्रभावशाली वार्तालाप तथा चरित्र-गाभीर्य का मिलन करा देता तो एक ऐसी नाट्य-कला का विकास होता जिस पर हमें समुचित गर्व होता। परन्तु हमारे दुर्भाग्य से अब तक भी ऐसा नहीं हो सका।

उन्नीसवीं शताब्दी में रासलीला पर रीति-कवियों का प्रभाव पड़ा जिसके फल-स्वरूप उसमें न तो उतनी रस की मात्रा ही रह गई और न उतना सुन्दर संगीत ही, वरन् इनके स्थान पर दूर की कौड़ी लाने का प्रयत्न दिखाई पड़ता है। रासलीला में संगीत के साथ ही साथ नृत्य भी था। इस प्रकार रासलीला हमारे प्राचीन नाट्य-साहित्य का उपयुक्त प्रतिनिधि है जिसमें नाटक का मुख्य उद्देश्य रसात्मकता है और मनोरंजन के लिए नृत्य और संगीत का उपयोग होता है। भारतेन्दु हरिश्चन्द्र की विख्यात नाटिका 'श्री चद्रावली' रासलीला के प्रभाव से विशेष प्रवाहित है और बीसवीं शताब्दी में वियोगी हरि ने 'श्री छद्मयोगिनी नाटिका' लिखकर उसी रासलीला का अनुकरण उपस्थित किया।

उत्तर पश्चिम संयुक्त-प्रांत, दिल्ली और विशेषकर पंजाब में संगीत का

बड़ा प्रचार था जिसे साधारण जनता 'नौटंकी' के नाम से पुकारती थी। इसमें किम्बदंतियों के विख्यात पुरुषों तथा अनेक लौकिक वीरों की कथाएँ नाटक-रूप में मिलती हैं। पञ्जाब में गोपीचंद, पूरन भक्त तथा हकीकत राय का सागीत बहुत प्रसिद्ध है। लखनऊ म्यूजियम के क्यूरेटर (Curator) पं० हीरानन्द शास्त्री रिजवे की पुस्तक में उद्धृत एक पत्र में लिखते हैं :

"I beg to say that in the Punjab at least such performances are given. At least I can name three excluding those connected with the scenes of the Epics or the Purans—where more modern and mundane heroes are the themes. They are Gopichand, Puran and Hakikat. The last named is too modern and belongs to the late Moghal period. The former two are connected with a period of early Hindu History. Gopichand is very often represented in frescoes also."

अर्थात्—मैं निवेदन करना चाहता हूँ कि कम से कम पञ्जाब में ऐसी लीलाएँ होती हैं। मैं, कम से कम, ऐसी तीन लीलाओं का नाम गिना सकता हूँ जिनका महाकाव्यों और पुराणों के प्रसंगों से कोई सम्बन्ध नहीं और जिनके नायक अधिक आधुनिक और लौकिक हैं। ये लीलाएँ गोपीचन्द, पूरन और हकीकत की हैं। इनमें अतिम बहुत नवीन है और उत्तर मुगल-काल से सम्बन्ध रखती है। पहली दो लीलाओं का सम्बन्ध हिन्दू इतिहास के प्राचीन युग में है। गोपीचन्द की लीला प्रायः भित्ति-चित्रों में भी अंकित मिलती है।

गोपीचन्द और पूरन भक्त सारे उत्तरी भारत में विख्यात हैं। रामघाटी मण्डलियों की भाँति नौटंकी मण्डलियाँ भी बहुत दूर दूर तक घूम-घूम कर नाटक दिखाती थीं। रासलीला की ही भाँति नौटंकी का रंगमंच भी जमजमाऊ और घरेलू था और इसमें भी छोटे गलक चित्रों के वेष में चित्रों का अभिनय किया करते थे। दृष्टांतर का अभाव स्वधार पूरा किया करता था जो समय समय पर स्नान दर्शनों को बतलाया करता कि अनुष्ठान क्यों हो रहा है और पात्र कौन-कौन हैं।

रासलीला, रासलता और रागाती में वल्लभ नाट्य-शैली के प्रदूषण
पृष्ठ २६

विद्यमान थे, फिर भी उनसे नाट्य-कला का विकास नहीं हुआ। इनमें कथानक था, जो धार्मिक प्रयोग तथा जनता के प्रिय महापुरुषों के जीवन में सम्बन्ध रखता था, इनमें संगीत था और नृत्य भी, साथ ही साथ हास्यरस का पुट भी काफी मिल जाता था, फिर भी इनका विकास न हो सका। पारसी कपनियों के नाटकों ने, जो पाश्चात्य देश से लिए हुए रंगमंच, सुन्दर दृश्य, दृश्यांतर और आकर्षक वेश भूषा से युक्त थे इनके लिए दर्शक नहीं छोड़े। विज्ञान की सहायता से जिम रंगमंच ने भारत के कोने कोने तक दलचल डाल दी, उससे टकर लेने की शक्ति इन घरेलू, रंगमंचविहीन लीलाओं में नहीं थी। फल यह हुआ कि इन घरेलू नाटकों का अगमय में ही गला घोट दिया गया।

इस बाह्य कारण के अतिरिक्त इन लीलाओं में स्वयं भी विकास के लिए अधिक सामग्री नहीं थी। इनमें नाटकीय से अधिक अनाटकीय सामग्री थी। रासलीला में वार्तालाप कम था और उससे भी कम कार्य था, जो कुछ था वह केवल संगीत था। रामलीला बहुत गद्दी थी और नौटकियों में वार्तालाप छंदों में हुआ करते थे और कार्य की बहुत कमी थी। कार्य का अभाव अति-नाटकीय तत्व (Melodrama) से पूरा कर लिया जाता था।

रामलीला, रासलीला और सांगीत के अतिरिक्त कितनी ही छोटी-मोटी कृतियाँ देश के भिन्न-भिन्न भागों में प्रचलित थीं। पूना के डो आर भाडारकर ने गुजरात में प्रचलित 'भँवाई' का उल्लेख किया है। इस 'भँवाई' से ही मिलता-जुलता हमारे यहाँ भाँड़ों का तमाशा और नक़ल बहुत प्रचलित थी। जयशंकर प्रसाद इन भाँड़ों का सम्बन्ध संस्कृत के हास्यरस प्रधान एकांकी नाटक 'भाग्य' से जोड़ते हैं। 'भँवाई' की ही भाँति भाँड़ों की विशेषता उनके अश्लीलत्व में है। अश्लीलत्व के अतिरिक्त न तो उनमें हास्य ही है न नाटकत्व ही।

इन घरेलू नाटकों के अतिरिक्त १८५०-६० के आस-पास दो प्रकार के नाटक और प्रारंभ हुए। पहला नवाब वाजिदअली शाह के दरबार में १८५३ में मुशी अमानत खाँ के 'इन्दर-सभा' के रूप में प्रकट हुआ। नाट्य कला की दृष्टि से 'इन्दर-सभा' ओपेरा (Opera) अर्थात् गीति-नाट्य है। इसमें दो तिहाई या इससे भी अधिक भाग गानों से भरे हैं। केवल एक तिहाई भाग में वार्तालाप है जो दोहों और गज़लों में है। दृश्य का इसमें भी अभाव है। जो पात्र रंगमंच पर आते हैं वे पहले अपना परिचय देते हैं।

इन्द्र अपने ही दरबार में आकर पहले अपना परिचय इस प्रकार दर्शकों को देते हैं :

राजा हूँ मैं क्रौम का और इन्द्र मेरा नाम ।

बिन परियों के दीव के मुझे नहीं आराम ।

और इसी प्रकार नीलम परी, पुखराज परी और लाल परी इत्यादि भी अपना अपना परिचय देती हैं । इस छोटे से नाटक में गानों की भरमार है । जनता ने इसे बहुत अधिक पसंद किया । १६०० ई० तक जब कभी 'इन्द्र-सभा' खेला जाता था तो दर्शकों की भीड़ सा लग जाती थी । इसकी सर्वप्रियता के कारण इसके गाने हैं ।

'इन्द्र-सभा' की तरह किसी दूसरे नाटक के लिखे जाने के पहले ही १८५६ में अवध की नवाबी ही समाप्त हो गई । नाट्य-कला के इस नए बीज का अभी अकुर मात्र ही उगा था कि उसका भी अंत हो गया । फिर न तो उत्तर भारत में कोई नवाबी ही रह गई न दूसरा 'इन्द्र-सभा' हा निकला । परंतु इस एक 'इन्द्र-सभा' ही ने जनता के हृदय में स्थान कर लिया था । कई वर्षों बाद पारसी व्यवसायी कपनियों ने यह नाटक खेला और इसी के अनुकरण में भी कितने नाटक लिखे गए, परंतु वे केवल अनुकरण मात्र रह गए । जो सौन्दर्य अमानत खाँ को 'इन्द्र-सभा' में है वह 'सुन्दर-सभा', 'वन्दर-सभा' इत्यादि में देखने को भी नहीं मिलता ।

इसके पश्चात् पारसी थियेटरों का युग आता है । १८७० ई० के आस पास सेठ पेस्टनजी फ्रेमजी ने 'प्रोविजिनल थियेट्रिकल कंपनी' खोली और इसके पश्चात् कितनी ही और कंपनियाँ खुली जिनमें बालावाला का 'विक्टोरिया नाटक कंपनी' और बाबसाजी की 'प्रलफ्रेड थियेट्रिकल कंपनी' बहुत प्रसिद्ध हैं । इन कंपनियों ने यद्यपि कोई सुंदर नाटक प्रथम प्रसिद्ध नाट्यमय उत्पन्न नहीं किया, परंतु उन्होंने हमें एक उत्तम उपयोगी वस्तु—रगमच दा । रगमच हमारे लिए एक नई वस्तु थी । अब तब हम रगमच का प्रथम सम्मान में एक लंबी डगढ़ डिब्बे बीच में एक परदा 'प्रॉन स्क्रीन' और रगमच का सज्जत करता था । परंतु पारसी कंपनियों ने हमें रगमच दिया जो मेम्बरियन के समय के इंग्लैंड के रगमच के आधार पर भारतीय वातावरण के उपयुक्त निर्मित किया गया । प्रत्येक कंपनी का अपना नाटकम्पर (Play-wright) होता था जो अपनी कंपनी के 'नए नए नए नाटक' लिखता । वे

"The theatre should be closed against the untidy, heretics, strange-armed people, the immoral, the sick, the unappreciating and the reprobate. The presiding man should be capable of being umpires, and be remarkable for carefulness, gravity, justice, modesty, taste, cheerfulness and a sound knowledge of music and dancing." [१० ६१]

अर्थात्—अस्वच्छ, विधर्मी, विचित्र अस्त्रधारी, पतित, रोगी, अरसिक और पापी मनुष्यों को नाट्यशाला में प्रवेश करने की आशा नहीं होनी चाहिए। ऐसे पुरुष को सभापति बनाना चाहिए जिसमें निर्णय करने की योग्यता हो और जो अवधानता, गाम्भीर्य, न्याय, नम्रता, रुचि, प्रसन्नता तथा संगीत और नृत्य के सम्यक्-ज्ञान आदि गुणों से अलंकृत हो।

इस प्रकार दर्शकों पर प्रतिग्रह लगाकर आदर्शवाद नाटकों को काव्यमय बनाया जाता था। परन्तु उन्नीसवीं तथा बासवीं शताब्दी में जनसत्तावाद तथा व्यक्तिवाद के इस युग में दर्शकों पर कोई प्रतिग्रह लगाना संभव न था। इसीलिए दर्शकों पर प्रतिग्रह करने के स्थान पर साधारण जनता की रुचि के अनुकूल नाटकों को ही आदर्शवाद से नीचे उतारना पड़ा। दुर्भाग्यवश उन्नीसवीं शताब्दी में जनता की रुचि निकृष्टतम श्रेणी तक पहुँच गई थी। मानसिक हीनता और नैतिक पतन अपनी पराकाष्ठा तक पहुँच चुके थे। कविगण राधाकृष्ण की प्रमलीला की ओट में व्यभिचार और अनाचार को आश्रय दे रहे थे। उर्दू काव्य का बाजारू प्रेम जनता में विप-बीज बो रहा था। ऐसे अनैतिक वातावरण में ललित कलाओं का प्रारम्भ, नृत्य और संगीत का प्रचार, जनता की विलासिता और पतन के वर्द्धक ही प्रमाणित हो सकते थे। पारसी थियेटर्स व्यवसायी कपनियाँ थीं। उन्होंने पैसों के लिए जनता ने जो माँगा वही उपस्थित किया, जनता की रुचि परिमार्जित करना उनका ध्येय न था। अतः उनके नाटकों में नृत्य और संगीत के लिए नाट्य-कला का बलिदान हुआ। यद्यपि विद्वान् और पढ़े लिखे लोग पारसी थियेटर्स से घृणा करते थे, परन्तु प्रतिदिन ऐसे दर्शकों की वृद्धि होती जाता था जो इन नाटकों को बहुत पसंद करते थे।

हरिश्चन्द्र जनता की इस भद्दी रुचि से भली भाँति परिचित थे। वे हिन्दी में एक नाट्य-कला का विकास करना चाहते थे, परन्तु जनता की इस भद्दी रुचि

से वे सहमत नहीं हो सकते थे। एक बार वे किसी पारसी कंपनी का 'शकुन्तला' नाटक देखने गए थे जो कालिदास की अमर कृति के आधार पर लिखी गई थी। डाक्टर थोब्रो भी थियेटर हाल में उपस्थित थे। परन्तु जब उन्होंने देखा कि नायिका 'शकुन्तला' एक हाथ कमर के नीचे और दूसरा अपने सिर पर रखे हुए नीच जाति की गैवारू स्त्रियों की तरह नाचती हुई गा रही है 'पतली कमर बल खाय', तब वे डाइरेक्टरों को कोसते हुए थियेटर से बाहर निकल आए। नाट्य-कला की इस चरम कृति में नायिका को इस ढंग से इस प्रकार भद्दे गीत गाती देखकर हरिश्चंद्र के संस्कृत हृदय को एक ठेस-सी लगी। वे संस्कृत के आदर्शवादी नाट्य-कला के पुनरुत्थान में लग गए और भरत तथा धनजय की नाट्य-कला का पुनः अध्ययन प्रारंभ हो गया। परन्तु इससे यह न समझ लेना चाहिए कि हरिश्चंद्र ने प्रचीन नाटकीय आदर्शों का अध अनुकरण किया। धनजय के नियम इतने नपे-तुले और नियमित हैं कि उनमें मौलिकता के लिए कोई स्थान ही नहीं है। फिर प्रत्येक मनुष्य अपने वातावरण और परंपरा के प्रभाव से प्रभावित हुए बिना रह भी नहीं सकता। हरिश्चंद्र और उनके समकालीन नाटककारों पर इन दोनों का ही यथेष्ट प्रभाव पड़ा। हरिश्चंद्र की 'श्री चन्द्रावली नाटिका' यद्यपि मूलरूप में 'दशरूपक' में वर्णित 'नाटिका' के नियमों का पूर्णरूप से पालन करती है, परन्तु उस पर रासलीला की छाप स्पष्ट है। इसी प्रकार 'नीलदेवी' में सगीतों का कथानक-सौन्दर्य है; 'भारत-जननी' पर ओपेरा का बहुत अधिक प्रभाव पड़ा है और उनके प्रहसनों पर पारसी थियेटरों का प्रत्यक्ष प्रभाव दिखाई पड़ता है। परन्तु ये सभी प्रभाव किसी एक नाटक में नहीं मिलते। दूसरी ओर हरिश्चंद्र तथा उनके नायियों के नाटकों की शैली पर रीतिकालीन सज्जिता का प्रभाव बहुत ही स्पष्ट है। रीतिकाल में केवल मुक्तकों की ही रचना प्रधान रूप में हुई, प्रबंध-काव्य और नाट्यों का प्रचार उस काल में न था। इन मुक्तकों में जीवन के किसी एक अंग की कोई चमत्कारपूर्ण और अद्भुत घटना नाटकीय शैली में छद्म रूप में प्रतीति थी। जीवन की अनेकानेक तथा उमंग सजीत और लय जो काव्यों में पाया जाता है, मुक्तकों में नहीं मिलता। तीन सौ वर्षों तक मुक्तक कविता में अन्तर्गत होने के कारण हिन्दी कवियों का मस्तिष्क और प्रतिभा ही कुछ इस लोच में दल गई थी कि वे जीवन के केवल किसी विशेष अंग की चमत्कारपूर्ण घटनाओं पर ही दृष्टि डाल पाते थे। इसलिए जब इन कवियों ने नाटक लिखना प्रारंभ किया तो वे जीवन की कुछ अद्भुत और चमत्कारपूर्ण घटनाओं का संकलन एक अव्यवस्थित प्लानी के रूप में कर

देने, जिसमें न तो कानों की एकरूपता होती न कथानक का अथाप प्रवाह । उनमें कुछ दृश्य तो ऐसे भी होते जिनका नाटक से कोई विशेष संबंध ही न होता और अनेक ऐसे दृश्य भी होते जिनका केवल उत्प्रेषण मात्र ही पर्याप्त था । उदाहरण के लिए राधाकृष्ण दाम के प्रसिद्ध नाटक 'राजस्थान-देसरी' या राणा प्रतापसिंह' में प्रथम अंक के द्वितीय दृश्य तथा चतुर्थ अंक के प्रथम दृश्य नाटक के मुख्य कथानक से कोई संबंध नहीं रखते और वे बिना किसी बाधा के नाटक से निकाले जा सकते थे । दूसरा अंक अकबर की नीति समझाने के लिए लिखा गया था जो नाटक के कथानक को आगे नहीं बढ़ाता और इस कारण नाटक में उसका कोई स्थान नहीं । 'रणधीर प्रेममोहिनी' में कितने ही दृश्य केवल गेकतमात्र में दिए जा सकते थे । इन नाटकों का कथानक अव्यवस्थित और शिथिल है । प्रबंध-काव्यों और गीति-काव्यों के अभाव के कारण इन नाटकों में महाकाव्य का गाम्भीर्य (Epic-grandeur), चरित्र-चित्रण और संगीत का एकांत अभाव है । सलाप अस्वाभाविक और असंगत हैं । उनमें न तो समानुपात का बोध (Sense of proportion) है न निर्देशन (direction) हाँ, उनमें रीतिकवियों की वाग्विदग्धता और दूर की सूझ खूब ही थी ।

शैली की दृष्टि से ये नाटक तो और भी निराशाजनक हैं । ऐसा जान पड़ता है कि नाटक के पात्र स्वयं न तो कुछ सोच ही सकते हैं न उनका कोई व्यक्तित्व है, वे गूँगे और बहरे-से खड़े रहते हैं और कवि-नाटककार ही उनके पीछे खड़े होकर बोला करते हैं । क्या भारतेन्दु हरिश्चंद्र के नाटक और क्या बलदेवप्रसाद मिश्र के, सभी स्थलों पर कवि पात्रों की ओट से बोलते हुए सुनाई पड़ते हैं ।

हरिश्चंद्र-स्कूल के नाटक पारसी थियेटर्स के अश्लील और भद्दे नाटकों से असंतोष और प्रतिक्रिया रूप में लिखे गए थे । इन नाटकों का जनता में प्रचार नहीं हुआ और केवल कुछ थोड़े से पढ़े लिखे लोग ही जो पारसी थियेटर्स से असंतुष्ट थे, इन्हें पढ़ते और अभिनीत करते थे । इन नाटकों का मुख्य उद्देश्य जनता की रुचि को उन्नत और संस्कृत बनाना था । कहा जा सकता है कि ये नाटक 'गोष्ठी-रंगमंच' (Drawing-room-theatre) के लिए लिखे गए थे जिसके दर्शक केवल कुछ इने-गिने विद्वान् ही हो सकते थे । शायद ये नाटककार यह सोचते थे कि विद्वान् लोग इन नाटकों से प्रभावित

होकर जनता में इन्हीं नाटकों का प्रचार करेंगे और इस प्रकार पारसी थियेटर्स का प्रचार कम हो जायगा। किसी विशिष्ट रगमच के अभाव में इस 'गोष्ठी-नाट्य-साहित्य' ने पारसी रगमच को ही अपनाया।

इस प्रकार उन्नीसवीं शताब्दी में दो भिन्न प्रकार का नाट्य-कला का विकास हुआ। पारसी कवियों ने अपना रगमच शेक्सपियरियन रगमच के आधार पर भारतीय वातावरण के उपयुक्त निर्मित किया। नाटकों का वातावरण उर्दू काव्य की शोखों और शराब तथा राजारू प्रेम का रक्ता गया। कथानक पारसी की प्रेमकथाओं, अँगरेज़ी साहित्य की रोमांचकारी कहानियों, नाटकों, आख्यानों तथा पुराणों की मनोरंजक प्रेमकथाओं से लिया गया और मनोरंजन की सामग्री जनता में प्रचलित वेश्याओं के अश्लील नाच गानों तथा भावों से उधार ली गई। इनमें एक और नई बात थी कथानक का वैचित्र्य। भारतवर्ष में नाटक का संवध रस ने बहुत घनिष्ट है। जब कोई रोता है या इसी प्रकार कोई और भाव प्रदर्शित करता है तो लोग कहते हैं— क्या नाटक करते हो ? परंतु उन्नीसवीं शताब्दी में नाटक का अर्थ अँगरेज़ी का ड्रामा हो गया जिसका अर्थ होता है कथानक का वैचित्र्य। अँगरेज़ी नाटकों में कथानक के वैचित्र्य पर विशेष ध्यान दिया जाता है। पारसी थियेटर्स के नाटकों में रस-प्रवाह के स्थान कथानक-वैचित्र्य ही अधिक रहता था। दूसरी ओर हरिश्चंद्र-स्कूल के साहित्यिक नाटकों में रगमच पारसी थियेटर्स से उधार लेकर उसे 'गोष्ठी रगमच' में परिवर्तित किया गया। इसके दर्शक केवल पढ़े-लिखे विशिष्ट लोग ही होते थे। कथानक संस्कृत नाटकों तथा पौराणिक कथाओं के आधार पर निर्मित हुए। उनका वातावरण रीति-आचर्य के वातावरण से मिलता-जुलता था और उनकी शैली अलंकृत और आटा-मरपूर थी। कथानक-वैचित्र्य उनमें थोड़ा अवश्य था परंतु रस और भाव के अनर्गल प्रवाह में खो-सा गया था। नाट्य-कला की दृष्टि से हरिश्चंद्र-स्कूल की कला पारसी नाटकों से उन्नत नहीं, हाँ इसका वातावरण और नैतिक चित्रण शुद्ध अवश्य था। दोनों में ही तुल्यवस्थित और सुंदर कथानक चरित्र-चित्रण, संभार और स्वाभाविक वार्तालाप का निताव अभाव था। ये दोनों नाट्य-कलाएँ बीसवीं शताब्दी में भी चलती नहीं। नाटकों के द्वितीय उत्थान (१९१२-१९२५) में एक नवीन नाट्य-कला का विकास हुआ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में ही पारसी थियेटर्स के नाटकों में उन्नति के अक्षुर प्रवृत्त होने लगे। नारायणप्रसाद 'बिलास' ने नाटक लिखना ही अपना

व्यवसाय बनाया और सबसे पहले नाटकों की भाषा में परिवर्तन किया। अब तक पारसी नाटकों की भाषा अधिकांश उर्दू होती थी और उनके गाने गज़ल और थियेटर तर्ज के होते थे। 'वेताब' ने मरल हिन्दुस्तानी का प्रयोग किया और गाने मर हिन्दी में लिखे। इस प्रकार उनकी भाषा अधिक कर्णप्रिय होगई। फिर कथानक में पौराणिक कथाओं को स्थान दिया गया। पारसी कंपनियों के अतिरिक्त और भी नाटक-मठलियाँ गुलने लगीं और आगा हथ काश्मीरी, हरिकृष्ण 'जौहर', तुलसीदास 'गैदा', राधेश्याम कथा-वाचक इत्यादि कितने ही नाटककार रंगमंच के लिए नाटक लिखने लगे।

द्वितीय उत्थान में पारसी नाटकों की नाट्य-कला में कुछ चमत्कारपूर्ण परिवर्तन होने लगे। नाटकों में रोमांचकारी दृश्यों को अधिकता होने लगी जो सिनेमा अथवा वाइसकोप की देन थी। बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ से ही हमारे देश में सिनेमा का प्रचार बढ़ रहा था। बड़े-बड़े नगरों में दो दो तीन-तीन सिनेमा-घर खुल गए थे, जहाँ पर नागरिक जनता मेरी पिक्चार्ड के सौन्दर्य से आकृष्ट हो रही थी, डगलस फेयरबैंक्स के रोमांचकारी साहस और प्रणययुक्त हाव भावों पर मुग्ध थी और चार्ली चैपलिन के हास्योत्पादक अंग संचालन पर प्रसन्न हो रही थी। छोटे-छोटे नगरों में जहाँ सिनेमा-घर नहीं थे, कुछ भ्रमण करने वाली कपनियाँ घूम-घूम कर खेल दिखाती थीं। हाँ, गाँवों में उनकी पहुँच न थी। इस प्रकार नगर की जनता क्रमशः इन चमत्कारपूर्ण रोमांचकारी दृश्यों के पीछे पागल होने लगी थी और नाटकों में भी ऐसे दृश्यों की खोज करती थी। कपनी के मालिक और नाटककार जनता की इस रुचि की अवहेलना न कर सके और धीरे-धीरे नाटकों में भी ऐसे दृश्यों की अवतारणा होने लगी। यथा, राधेश्याम-रचित 'भक्त प्रह्लाद नाटक' में एक दृश्य देखिए :

हिरण्यकशिपु के सिर का ताज गायब होकर प्रह्लाद के सिर पर आ जाता है, हिरण्यकशिपु की तलवार टूट जाती है और उसका टूटा भाग चैकुंड में भगवान विष्णु के हाथों में दिखाई देता है। इसी आश्चर्य पर यवनिका-पात होता है। इत्यादि

अथवा 'विश्व'-रचित 'भीष्म-प्रतिष्ठा' के द्वितीय अंक, पंचम-दृश्य में देखिए :

आवाज़ का होना, अग्नि की जपट निकलना, और काम का भीष्म के सामने आना। इत्यादि

अथवा लाल कृष्णचंद्र 'जेन्ना' रचित 'भारत दर्पण या कौमी तलवार' से लीजिए :

शब्द, दृश्य-परिवर्तन—एक चर्खा सा चर्खा दृष्टिगोचर होता है, चर्खा कठिन कृपाण के रूप में परिवर्तित हो जाता है। तलवार पर राष्ट्रीय शस्त्र (कौमी तलवार) यह शब्द अंकित है। एक शब्द होता है और योरोपीय व्यापार एक राक्षस के रूप में प्रकट होता है, पुनः शब्द होता है और भारत-माता प्रवेश करती हैं। माता चर्खा के समान आकार वाले उसी कठिन कृपाण को लेकर तीव्र गति से राक्षस को दिखाती हैं। योरोपीय व्यापार नामधारी राक्षस का हृदय भयभीत और शरीर कंपित हो जाता है।

ये दृश्य सिनेमा के दृश्यों से मिलते-जुलते हैं। जनता इन्हें बहुत ही रुचिपूर्वक देखती थी। 'उषा-अनिरुद्ध नाटक' की प्रस्तावना में रावेर्याम कथावाचक लिखते हैं :

नाटक दृश्य काव्य है। वह सीन सीनरी से लोगों में पास होता है।

यह उस काल के एक बहुत ही लोकप्रिय नाटककार की सम्मति है। भारतीय नाटककार जनता को वे दृश्य देने में प्रसमर्थ थे जो सिनेमा में मिलते थे, फिर भी उन्होंने सिनेमा के दृश्यों में मिलते-जुलते कुछ ऐसे दृश्यों की कल्पना की जो आश्चर्यपूर्ण थे और जनता की कौतूहल-प्रवृत्ति को शांत कर सकते थे। संस्कृत नाटकों में भी कभी कभी ऐसे प्रदुभुत और भ्रान्तकर संपूर्ण दृश्य मिल जाया करते हैं। 'मालती-माधव' में श्मशान का दृश्य इस प्रकार का है। भारतेन्दु हरिश्चंद्र के 'सत्य हरिश्चंद्र' नाटक में भी श्मशान का दृश्य मिलता है।

सीन सीनरियों के प्रतिरिक्त जनता कुछ उत्तेजक सामग्रियों की भी त्राज करती थी और नाटककार कुछ विशेष चरित्रों द्वारा इस प्रकार की सामग्री सुटाते थे। उदाहरण के लिए भीरुष्ण "हमरत" रचित 'नहारता कनौर' नाटक में बटना (वेश्या) और उसकी नायिका का बार्तालाप सुनिष्ट :

नायिका—भरी बाह बीबी बटना ! आज नो गजद का धैवन बनार फिरती हो। जिस मोर छुआये के साथ घूम जाती हो, डबर हो जल्लेखान नवाती फिरती हो।

हर बल से पुलबनी है शराब भरी हुई।

हर बल में नचकनी है जदानी गरी हुई। इत्यादि

अथवा “विश्व”-रचित ‘भीष्म-प्रतिज्ञा’ में लड़कियाँ गाती हैं :

छपकियाँ—गोरी घीरे चलो कमर छचक न जाय
छचक न जाय गोरी मुरक न जाय,
गोरी घीरे चलो कमर छचक न जाय ।

यह छेड़छाड़ की प्रवृत्ति उर्दू कविता और रोति-काव्य से पूर्णतया मेल खाती है। जनता को इस प्रकार के दृश्य बहुत पसंद थे, इसीलिए नाटककारों ने इन्हें नाटकों में स्थान दिया।

बीसवीं शताब्दी नाटकों की एक और विशेषता हास्यरस की अवतारणा है। उन्नीसवीं शताब्दी के पारसी नाटकों में स्थान स्थान पर कुछ भद्दे और अश्लील हास्य-स्थल मिल जाया करते थे, परंतु हास्यात्मक दृश्यों को ममुचित आयोजना पहले पहल आगा हश्न काश्मीरी ने की। उन पर शेक्सपियर का बहुत प्रभाव पड़ा। परंतु शेक्सपियर के विपरीत आगा हश्न ने अपने नाटकों में दो स्वतंत्र कथानकों की आयोजना की, जिसमें एक तो गंभीर होता और दूसरा हास्योत्पादक। जनता प्रायः गंभीर कथानक से अधिक हास्यमय कथानक को ही पसंद करती। धीरे-धीरे प्रत्येक नाटक में एक हास्यमय कथानक रखने का नियम ही चल पड़ा। समय के साथ यह फैशन इतने जोर से बढ़ा कि जो लोग हास्यपूर्ण कथानक की रचना नहीं कर सकते थे, वे किसी दूसरे से प्रहसन लिखा कर अपने नाटकों के साथ जोड़ दिया करते। यथा, नदकिशोर लाल वर्मा ने अपने ‘महात्मा विदुर’ नाटक में शिवनारायण सिंह रचित ‘कलियुगी साधु’ प्रहसन जोड़ दिया। जमुनादास मेहरा अपने प्रसिद्ध नाटक ‘पाप-परिणाम’ के वक्तव्य में लिखते हैं :

प्रस्तुत पुस्तक में हमने उद्योग किया है कि दोनों ही कार्य रहें, अर्थात् विषय सामाजिक, वर्तमान समय के उपयुक्त और उपदेशप्रद तथा चित्ताकर्षक हो और जो सदा से पार्सी कंपनियों के भक्त रहते आए हैं, वे भी यदि इसे खेलें, तो उनका भी मनोरंजन हो। इसलिये इसमें स्थान-स्थान पर पार्सी कंपनियों के हंग की शायरी तथा हास्य कौतुक आदि भी दे दिया गया है।

पारसी रंगमंच पर खेले जाने वाले नाटकों की नाट्य-कला अराजक और अव्यवस्थित अवस्था में थी। किसी भी नाटककार को नाटक के वास्तविक आदर्श और मूल्य का ज्ञान नहीं था, वह न तो किसी नियम का निर्वाह करता और न नाटक लिखने का उसका कोई विशेष उद्देश्य ही होता। कला-सौन्दर्य

की सृष्टि के लिए जिस समय और नियम-पालन की आवश्यकता होती है वह इन नाटककारों में न थी। नाटकों का ढेर अवश्य लग गया था, परन्तु उनमें एक भी सुंदर कृति नहीं कही जा सकती। इस अराजकता के मुख्य दो कारण हैं—एक तो इन नाटककारों में कोई भी ऐसा श्रेष्ठ नाटककार पैदा नहीं हुआ जिसमें वास्तविक जीवन समझने की, और नाट्य-कला तथा रंगमंच के नियमों की रक्षा करते हुए उसे चित्रित करने की क्षमता हो। नाटककार तो अनगिनती हुए परन्तु महान् नाटककार एक भी नहीं हुआ। जिन लोगों में जीवन के वास्तविक चित्रचित्रित करने की प्रतिभा थी, वे जनता की सचि और मनोविज्ञान की अवहेलना करके साहित्यिक नाटक लिखने में लगे रहे जो एकात में बैठकर पढ़े भर जा सकते थे, रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनीत नहीं हो सकते थे। दूसरा कारण था इन नाटककारों में नाटकीय निर्देशन का अभाव। वे यह भी निश्चय नहीं कर पाते थे कि कौन सा दृश्य प्रधान है और कौन सा गौण। वे कितने ही गौण दृश्यों को अधिक प्रधानता देकर विस्तारपूर्वक चित्रित करते थे और कितने ही प्रधान दृश्यों का केवल संकेत मात्र कर दिया करते।

परन्तु इन रंगमंचीय नाटकों के विरुद्ध आंदोलन भी आरंभ हो गया था। हरिश्चंद्र ने पारसी नाटकों का विरोध किया ही था: १९०८-०९ के आमपास उनके दो भतीजों—श्री कृष्णचंद्र और श्री ब्रजचंद्र ने बनारस में 'श्री भारतेन्दु-नाटक-मंडली' स्थापित की जहाँ साहित्यिक नाटकों का अभिनय हुआ करता था। दूसरी ओर बंगला से डी० एल० राय और गिरीश घोष के नाटकों के हिन्दी अनुवाद प्रकाशित हो रहे थे, जिनमें साहित्यिकता के साथ ही साथ रंगमंचीय आवश्यकताओं की भी पूर्ति की गई थी। अनुवादों की एक बाढ़ सी आ गई थी जिसमें मौलिक कृतियाँ विस्मृत-सी हो रही थीं। १९१० तक किसी भी सुंदर मौलिक रचना का पता नहीं मिलता। १९१२ में 'कुरु-वन-दहन' प्रकाशित हुआ जिसमें नवीन नाट्य-कला के अंकुर थे। हरिश्चंद्र के नाटकों में 'नालदेवी' में कथानक का सौन्दर्य मिलता है, 'भारत-जन्ती' में संगीत है, 'श्री चंद्रावली' में रस का अबाध प्रवाह है, 'सत्य हरिश्चंद्र' में चरित्रों का सुंदर चित्रण है और 'अंधेर नगरी' में हास्य का आनंद है, परन्तु ये सभी गुण वे किसी एक नाटक में प्रदर्शित न कर सके। यह जगन् नदरीनाथ भट्ट ने १९१२ में 'कुरु-वन-दहन' में जिया जो सत्कृत नाटक 'वेदी रत्न' का रूपान्तर है। इसमें उन्होंने कथानक का सौन्दर्य, चरित्र-चित्रण और हास्य का अवतारण का और साथ ही साथ इसे आधुनिक

वातावरण और रुचि के अनुकूल भी बनाया। फोरवर्ड (Foreword) में वे लिखते हैं :

Instead, I resolved to try another course which, I hoped, would allow me more freedom to my pen, that is, of remodelling it. The present work is the result of that attempt. I have completed it in seven acts, instead of six, and have tried to make it suit the modern tastes and conditions, as far as possible, by means of various additions, omissions and alterations in the speeches of the Dramatic Personae. I have even introduced some new characters together with humorous dialogues, whenever I thought it necessary. In fact, I have tried to make this work a type of the combination of English and Sanskrit Dramaturgy. Whenever the defect seemed unaccountable and whenever the exigencies of the drama required, I filled the wide gaps between one Act and another of the 'Veni-Samhar' by introducing new characters.

अर्थात्—इसके स्थान पर, मैंने एक दूसरा पथ अनुसरण करने का निश्चय किया जिसमें मेरी लेखनी को अधिक स्वच्छदता प्राप्त होने की आशा थी। यह पथ इसे ('वेणी संहार' को) रूपांतरित करना था। प्रस्तुत ग्रंथ उसी प्रयास का फल है। मैंने छ के स्थान पर इसे सात अंकों में समाप्त किया और नाटकीय पात्रों के भाषणों को अनेक स्थलों पर घटा, बढ़ा और परिवर्तित करके इसे यथासंभव आधुनिक रुचियों और परिस्थितियों के अनुकूल बनाने का प्रयत्न किया। कहीं-कहीं आवश्यक समझ कर मैंने कुछ नवीन पात्र और कुछ हास्यपूर्ण सलाप बढ़ा दिए हैं। वस्तुतः मैंने इस ग्रंथ को अंगरेज़ी और संस्कृत नाटकीय विधानों का समन्वय बनाने का प्रयत्न किया है। जहाँ कहीं दोषों का कोई कारण नहीं मिल सका और जहाँ कहीं नाटकीय प्रसंगों के लिए आवश्यकता जान पड़ी, वहाँ 'वेणी-संहार' के अंकों के बीच रिक्त स्थलों को नवीन पात्रों के द्वारा भर दिया।

नाट्य कला में यह उन्नति बहुत ही महत्वपूर्ण है। प्रत्येक साधारण और महत्वहीन घटना के लगे तथा पांडित्यपूर्ण संलापों को विस्तार ने अंकित करने के स्थान पर इस प्रकार की कई साधारण घटनाओं को एक ही दृश्य में दो साधारण पात्रों के संलाप के रूप में दे दिया गया। इस प्रकार केवल महत्वपूर्ण दृश्यों और घटनाओं का ही विस्तारपूर्वक चित्रण हुआ है। उदाहरण के लिए 'कुरु-वन-दहन' में भीष्म की मृत्यु तो दो साधारण पात्रों के संलाप द्वारा एक छोटे से दृश्य में बतला दी जाती है, परन्तु जयद्रथ-वध का वर्णन बहुत ही विस्तार के साथ एक अंक में किया गया है। इस प्रकार नाट्य-कला में निर्देशन-नैपुण्य और कलात्मक समय का सौन्दर्य आ गया है। दूसरा महत्वपूर्ण विकास हास्यमय दृश्यों की अवतारणा है। गभीर और हास्यमय दृश्यों तथा संभाषणों का सुंदर सामंजस्य हिन्दी में पहले पहल 'कुरु-वन-दहन' में ही मिलता है। नाटक का वातावरण कवित्वपूर्ण है, फिर भी उसमें इतनी रसात्मकता नहीं है कि कार्य में बाधा उपस्थित हो। चरित्र-चित्रण गभीर और सुंदर है। अभिनय की दृष्टि से भी नाटक बहुत ही सरल और सुंदर है और रंगमंच पर सफलतापूर्वक अभिनीत हो सकता है। संस्कृत नाट्य-कला में रसात्मकता की प्रधानता के कारण जो कुछ दोष आ जाया करते थे 'कुरु-वन-दहन' में उनका भी निराकरण हो गया है। तात्पर्य यह कि 'कुरु-वन-दहन' में हिन्दी नाट्य-कला का महत्वपूर्ण विकास हुआ।

नाट्य-कला में एक और महत्वपूर्ण विकास माधव शुक्ल रचित 'महाभारत' (१६१५) में मिलता है। उनपर भी पारसी रंगमंच का विपरीत प्रभाव पड़ा। जिस प्रकार भारतेन्दु हरिश्चंद्र ने पारसी नाटकों ने निराश होकर संस्कृत नाट्य-कला की परंपरा चलाई, उसी प्रकार माधव शुक्ल भी पारसी रंगमंच पर 'वेताव' के 'महाभारत' के अभिनय ने निराश होकर अपना 'महाभारत' नाटक लिखा। इसमें भी बहुत कुछ दोष थे, फिर भी इसका सफल अभिनय कई स्थानों में कई बार हुआ। इस नाटक में स्वयं-भाषण और अपने आप ने पृथक्-भाषण बहुत हैं और कुछ अस्वाभाविक भी हैं, परन्तु इसका सबसे महत्वपूर्ण पक्ष संलापों में समार्थवाद का मिश्रण है। इस नाटक में कल्प और सुकल्यन पात्र तो खड़ी बोली के साहित्यिक रूप का प्रयोग करते हैं और गाँववाले, मजदूर इत्यादि अपनी बोलीयों (dialects) में बातचीत करते हैं। मिथुन के 'नेत्रोन्मीलन' नाटक में भी इस पक्ष पर विशेष जोर दिया गया है। यथा :

अमीर अली—जो सखामत मियो आ गये । कहिये भाई जान ! ठहर का क्या हाल है ।

सखामत मियो—अरे भाई ! कएन क्या ? बरोगा जी चट्टी कमल अठर निमार का पकरे खिदिन । जय पकरा गवा तय विचारा निमार यहुत चिखाना, यहुत टिटियाना, यही नांवा सिख्वा मचाइमे, मुलु भाई, हुँया सुनता कौनु है ? बरोगा जी अकेले तुमटेक नाह पाइनि, यत्तेहे पर यदे जले जुखिब भये । कानिस्टियिब तुमहरिब गिरपदारी क छुटे हैं । मागेच क नाट, अपन चौकस रहेड । [५० २२]

‘महाभारत’ के पश्चात् मायननाल चतुर्वेदी ने ‘कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक’ (१९०२) और बदरीनाथ भट्ट के ‘दुर्गावती’ नाटक में हिन्दी नाट्य कला का सुंदर विकास मिलता है । दोनों में कथानक का वैचित्र्य और सौन्दर्य है, हास्यपूर्ण दृश्यों की सुंदर अवतारणा हुई है, कार्य पर्याप्त मात्रा में हैं और भाषा सरल और साहित्यिक है । इनमें रसात्मकता और कवित्व के साथ ही साथ चरित्रों का मनोवैज्ञानिक चित्रण भी सुंदर है । इन नाटकों की भाषा-शैली (diction) निर्दोष नहीं कही जा सकती, फिर भी ये रंगमंच पर अभिनय के योग्य हैं । गोविन्दवल्लभ पंत की ‘वरमाला’ भाषा-शैली में सर्वथा निर्दोष है, उसमें वार्तालाप के बीच में छंद और तुकबदियाँ नहीं हैं, वरन् कवित्वपूर्ण वातावरण की रक्षा के लिए स्थान-स्थान पर सुंदर गाने हैं । वार्तालाप भी सगत, सरल और सक्षिप्त हैं । परंतु स्थान-स्थान पर कुछ लम्बे स्वगत भाषण हैं और हास्यमय दृश्यों का एकांत अभाव है । फिर भी कथानक की सरलता और सफलता तथा चरित्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण की दृष्टि से ‘वरमाला’ सफल नाटक है ।

इनके अतिरिक्त, जयशंकर प्रसाद ने आदर्शवादी नाटकों (Romantic dramas) की परंपरा चलाई । इस परंपरा के नाटकों की भाषा-शैली बहुत ही कवित्वपूर्ण अलंकृत अथवा गद्य-गीतों के समान है । गाने अधिकांश छायावादी ढंग के रहस्यपूर्ण और कलापूर्ण हैं, कथानक बहुत ही जटिल और मिश्र हैं, जिनमें मुख्य कथावस्तु अनेक गौण कथानकों के जाल में बेतरह उलझा हुआ है, चरित्र सभी स्वच्छंद, आदर्शवादी तथा कवि-दार्शनिक के समान हैं और नाटक का वातावरण बहुत ही स्वच्छंद और कवित्वपूर्ण है । कवित्व की दृष्टि से ये नाटक नाट्य-साहित्य की विभूति और

मौन्दर्य हैं; उनकी शैली. चरित्र-चित्रण, भाव, विचार, संगीत सभी कवित्व रस में सराबोर होते हैं; परन्तु रगमच पर सफलता की दृष्टि ने उनकी शैली (Diction) अत्यन्त दोषपूर्ण है, और वे अभिनय के अयोग्य, जटिल, दुरूह और जनता की रुचि से बहुत दूर हैं।

नाटकीय विधानों में परिवर्तन

नाटकों के कलारूप से भी कहीं अधिक विकास और परिवर्तन आधुनिक नाटकीय विधानों में मिलता है। आधुनिक काल में मुख्यतः दो नाट्य शास्त्रों—संस्कृत और पाश्चात्य—का अधिक प्रभाव है। पारसी नाटकों में इन दोनों में से किसी भी नाट्य-शास्त्र के नियमों का पालन नहीं उनके नाटकीय विधान जनता की रुचि ने निर्धारित होते थे। उनमें पाश्चात्य विधानों तथा रामलीला, रासलीला, नाटकी, स्वाग इत्यादि घरेलू नाटकों के नियमों का विचित्र सम्मिश्रण था। परन्तु भारतेन्दु हरिश्चन्द्र और उनके साथियों ने संस्कृत नाट्य-शास्त्र के अनुकरण से प्रारम्भ किया और कला की गति के अनुसार समय समय पर पाश्चात्य नाट्य-शास्त्र तथा जनता की रुचि के प्रभाव से नाटकीय विधानों में अनेक परिवर्तन किए।

संस्कृत नाट्य-शास्त्र के अनुसार नाटकों में पहले नाट्य और प्रस्तावना की व्यवस्था हुआ करती थी और तब वास्तविक नाटक का प्रारम्भ होता था। आधुनिक नाटकों में नाट्य और प्रस्तावना की व्यवस्था हटा दी गई। हमारे पूर्वज और आचार्य धर्म का महिमा ने प्रभावित थे, वे सभी जगहों में ईश्वर की वंदना करना प्रथम कर्तव्य समझते थे, परन्तु आधुनिक काल में यदि नाटककार को ईश्वर की सहायता की आवश्यकता नहीं तो उसे वंदना लिखने की भी आवश्यकता नहीं है। नाट्य एक धार्मिक व्यवस्था थी और उसका नाटक से कोई संबंध न था, इसलिए उसके त्याग ने नाटकीय विधानों का उत्थान नहीं होता। परन्तु प्रस्तावना नाटक का एक महत्वपूर्ण अंग है। इसकी उपयोगिता दो बातों के लिए है। प्रथम, प्रस्तावना के द्वारा ही नाटककार दर्शकों के सामने आता है। प्रस्तावना के अभाव में दर्शकों को नाटककार का परिचय प्राप्त नहीं हो सक्ता। एक अंगरेज सम्मलोचक ने लिखा है :

One of the puzzles of our theatre is the comparative obscurity of the author as far as the general public is concerned.

अमीर अली—तो सलामत मियो आ गये । कहिये माई जान ! ठहर का क्या हाल है ।

सलामत मियो—अरे माई ! कएन क्या ? दूरीया जी घट कसल अठर निमार का पकरे लिहिन । जय पकरा गया तब विचार निमार पटुत चिचलाना, पटुत गिरियाना, यही गोया तिलका मचाहीमे, मुलु भाई, हुँसा मुनता कौनु है ? दूरीया जी अकेले तुमटेक नाह पाहनि, यतोहे पर यवे जले जुझि भये । कानिस्ट्रिबिस तुमहरिठ गिरपदारी क दुटे है । माईय क नाह, अपन चौकस रहठ । [१० : २]

‘महामारत’ के पश्चात् मायननान चतुर्दश ने ‘कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक’ (१६०२) और बटरीनाथ भट्ट के ‘दुर्गावती’ नाटक में हिन्दी नाट्य-कला का सुंदर विकास मिलता है । दोनों में कथानक का वैचित्र्य और सौन्दर्य है, हास्यपूर्ण दृश्यों की सुंदर अवतारणा हुई है, कार्य पर्याप्त मात्रा में है और भाषा सरल और साहित्यिक है । इनमें रसात्मकता और कवित्व के साथ ही साथ चरित्रों का मनोवैज्ञानिक चित्रण भी सुंदर है । इन नाटकों की भाषा-शैली (diction) निर्दोष नहीं कही जा सकती, फिर भी ये रंगमंच पर अभिनय के योग्य हैं । गोविन्दवल्लभ पंत की ‘वरमाला’ भाषा-शैली में सर्वथा निर्दोष है, उसमें वार्तालाप के बीच में छंद और छंदगणियाँ नहीं हैं, वरन् कवित्वपूर्ण वातावरण की रक्षा के लिए स्थान-स्थान पर सुंदर गाने हैं । वार्तालाप भी सगत, सरल और सक्षिप्त हैं । परंतु स्थान-स्थान पर कुछ लम्बे स्वगत भाषण हैं और हास्यमय दृश्यों का एकांत अभाव है । फिर भी कथानक की सरलता और सफलता तथा चरित्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण की दृष्टि से ‘वरमाला’ सफल नाटक है ।

इनके अतिरिक्त, जयशंकर प्रसाद ने आदर्शवादी नाटकों (Romantic dramas) की परंपरा चलाई । इस परंपरा के नाटकों की भाषा-शैली बहुत ही कवित्वपूर्ण अलंकृत अथवा गद्य-गीतों के समान है । गाने अधिकांश छायावादी ढंग के रहस्यपूर्ण और कलापूर्ण हैं; कथानक बहुत ही जटिल और मिश्र हैं, जिनमें मुख्य कथावस्तु अनेक गौण कथानकों के जाल में बेतरह उलझा हुआ है, चरित्र सभी स्वच्छंद, आदर्शवादी तथा कवि-दार्शनिक के समान हैं और नाटक का वातावरण बहुत ही स्वच्छंद और कवित्वपूर्ण है । कवित्व की दृष्टि से ये नाटक नाट्य-साहित्य की विभूति और

मौन्दर्य हैं, उनकी शैली. चरित्र-चित्रण. भाव, विचार, संगीत सभी कवित्व रस में सराबोर होते हैं; परंतु रसमंच पर सफलता की दृष्टि से उनकी शैली (Diction) अत्यंत दोषपूर्ण है. और वे अभिनय के अयोग्य, जटिल, दुरुह और जनता की रुचि से बहुत दूर हैं।

नाटकीय विधानों में परिवर्तन

नाटकों के क्लारूप से भी कहीं अधिक विकास और परिवर्तन आधुनिक नाटकीय विधानों में मिलता है। आधुनिक जल में मुख्यतः दो नाट्य शास्त्रों—संस्कृत और पाश्चात्य—का अधिक प्रभाव है। पारसी नाटकों में इन दोनों में से किसी भी नाट्य-शास्त्र के नियमों का पालन नहीं उनके नाटकीय विधान जनता की रुचि से निर्धारित होते थे। उनमें पाश्चात्य विधानों तथा रामलीला, रासलीला, नौटंकी, स्वाग इत्यादि घरेलू नाटकों के नियमों का विचित्र सम्मिश्रण था। परंतु भारतेन्दु हरिश्चंद्र और उनके साथियों ने संस्कृत नाट्य-शास्त्र के अनुकरण से प्रारंभ किया और क्लासीक गति के अनुसार समय समय पर पाश्चात्य नाट्य शास्त्र तथा जनता की रुचि के प्रभाव से नाटकीय विधानों में अनेक परिवर्तन किए।

संस्कृत नाट्य-शास्त्र के अनुसार नाटकों में पहले नाट्य और प्रस्तावना की व्यवस्था हुआ करती थी और तब वास्तविक नाटक का प्रारंभ होता था। आधुनिक नाटकों में नाट्य और प्रस्तावना की व्यवस्था हटा दी गई। हमारे पूर्वज और आचार्य धर्म की महिमा से प्रभावित थे, वे सभी कानों में ईश्वर की वंदना करना प्रथम कर्तव्य समझते थे, परंतु आधुनिक काल में यदि नाटककार को ईश्वर की सहायता की आवश्यकता नहीं तो उसे वंदना लिखने की भी आवश्यकता नहीं है। नाट्य एक धार्मिक व्यवस्था थी और उसका नाटक से कोई संबंध न था, इसलिए उसके त्याग ने नाटकीय विधानों का उत्थापन नहीं होता। परंतु प्रस्तावना नाटक का एक महत्वपूर्ण अंग है। इसमें उपयोगिता दो बातों के लिए है। प्रथम, प्रस्तावना के द्वारा ही नाटक्य दर्शकों के सामने आता है। प्रस्तावना के अभाव में दर्शकों को नाटक्य का परिचय प्राप्त नहीं हो सकता। एक अंगरेज समालोचक ने लिखा है :

One of the puzzles of our theatre is the comparative obscurity of the author as far as the general public is concerned.

अर्थात्—जहाँ तक माधारण जनता का भवध है, नाटककार को अपेक्षाकृत प्रच्छन्नता हमारे रगमच की एक विचित्र पहली है।

नाटक देखते समय हमलोग नाटकीय दृश्य और बातोंलाप में इतने तन्मय हो जाते हैं कि हमें यह जानने का ध्यान भी नहीं रहता कि इस नाटक का रचयिता कौन है। इतना ही नहीं, कभी कभी तो हम अभिनेता और अभिनीत चरित्र को एक ही समझ लेते हैं। दर्शकों के लिए राम का अभिनय करने वाले अभिनेता के व्यक्तित्व और स्वर में राम की भावना को अलग करना बहुत ही कठिन हो जाता है। ऐसी अवस्था में यदि नाटककार उस नाटक के लेखक के रूप में अमर होना चाहता है, तो उसे लज्जा त्याग कर रगमच पर आ यह बताना ही पड़ेगा कि यह मुझ नाटक, जो आज इतने दर्शकों का मनोरंजन करने जा रहा है, उस नाटककार की लेखनी से प्रसूत हुआ है। हमारे आचार्यों ने पहले ही से इसे ज्ञान लिया था और इसी कारण नाटककार का परिचय देने का निश्चित नियम ही बना दिया था।

प्रस्तावना की दूसरी उपयोगिता नाटक के कथानक से अपरिचित दर्शकों को नाटक के मुख्य विषय से परिचित कराना है। संस्कृत नाटक में तो प्रस्तावना अत्यंत आवश्यक थी, क्योंकि उनका कथानक प्रायः बहुत ही प्रसिद्ध ऐतिहासिक अथवा पौराणिक कथा के आधार पर निर्मित होता था और नाटककार का मुख्य उद्देश्य रस का प्रवाह या कथानक का सौन्दर्य नहीं। यदि दर्शकों को कथानक समझने के लिए मस्तिष्क लगाना पड़े तो वे रसात्मकता का अबाध आनंद नहीं उठा सकते। इस कारण अच्छे नाटककार प्रस्तावना में ही नाटक के कथानक को ओं सकेत कर दिया करते थे। परंतु आधुनिक काल में नाटक के अर्थ और उद्देश्य में ही एक महान् परिवर्तन हो गया और रस तथा भावों के सूत्र और विस्तृत निरूपण के स्थान पर नाटककार का मुख्य उद्देश्य कथानक का सौन्दर्य और मनोवैज्ञानिक चरित्र-चित्रण हो गया। इस कारण प्रस्तावना का कोई मूल्य और महत्व नहीं रह गया, क्योंकि यदि दर्शकों को पहले कथानक संक्षेप में बता दिया जाय तो नाटक में कथानक-वैचित्र्य और सौ- की विशेष क्षति होने का संभावना थी। आजकल कथा-वस्तु का कवि विकास इस प्रकार किया जाता है कि अंतिम दृश्य तक दर्शकों को कथा के लिए कौतूहल बना रहे। इस अवस्था में प्रस्तावना की व्यवस्था देना ही उचित था, और हुआ भी ऐसा ही।

परंतु प्रायः ऐसा भी देखा गया है कि नाटककार अपने दर्शकों से कभी-कभी कुछ ऐसी बातें करना चाहता है जिनका नाटक से कोई संबंध नहीं और इसलिए नाटक में उनका उल्लेख संभव नहीं है। ऐसा अवस्था में पश्चिम में भूमिका (Preface) लिखने की प्रथा है। बर्नार्डशा के 'प्राफेस' उनके नाटकों से भी अधिक महत्वपूर्ण समझे जाते हैं। भारत में इस प्रकार की सभी बातें प्रस्तावना के रूप में ही दी जाती हैं। यथा, गोपालराम गहमरो अपने 'वनवीर नाटक' की प्रस्तावना में लिखते हैं :

जिस साहित्य में प्रेमिक और प्रेमिकाओं की की वाद है, जहाँ शृंगार रस की पञ्चपचाहट के मारे औरों की पूछ नहीं, जिसमें आशिक-मायूक के नखरे और आँख-मिलौवख की के चढ़ाव उतार पर पाठकों की रुचि ठहरती है, वहाँ इस नाटक को कौन पूछेगा ? जिस साहित्य में स्त्रियों का पराधीनता ही स्नेह और जादू-प्यार के पुष्पों से पूजा जाता है वहाँ यह नाटक किसको रुचेगा ? इत्यादि

इसी प्रकार अन्य नाटककारों ने भी अपनी सफ़ाई पेश की है। कोई नाटक-विशेष लिखने का अपना उद्देश्य समझता है, कोई प्रेम और सौन्दर्य पर एक निबंध लिख मारता है^१। परंतु किसी आधुनिक नाटककार को प्रस्तावना में नाटक के संबंध में कुछ कहने को न था, इसी कारण अच्छे नाटकों में प्रस्तावना का लोप हो गया।

पारसी थियेटर्स में नाटकों का विभाजन प्रको और दृश्यों में किया गया। कथानक के वैचित्र्य और सौन्दर्य के लिए दृश्यों का शीघ्र परिवर्तन अत्यंत आवश्यक है। फिर पश्चिमी रंगमंच तथा विज्ञान की सुविधाओं के कारण दृश्यों का इच्छानुसार परिवर्तन करना भी संभव हो गया। रसोद्रेक के लिए एक स्थायी भाव की आवश्यकता पड़ती है, और स्थायी भाव का रक्षा के लिए दृश्यों का शीघ्र परिवर्तन नहीं किया जा सकता। इसी कारण दृष्टान्त नाटकों में, जहाँ नाटककार का मुख्य उद्देश्य रसोद्रेक होता था, नाटक बहुत लंबे प्रको में विभाजित होता था जिसमें दृश्य नहीं होते थे। परंतु क्याञ्च वैचित्र्य के लिए आधुनिक काल में दृश्यों का शीघ्र परिवर्तन अत्यावश्यक समझा गया। इसलिए आधुनिक नाटककारों ने नाटक का विभाजन प्रको और

^१ बर्नार्डशा ने कहा, 'व्यादिना' के प्रस्तावना में

दृश्यों में करना प्रारम्भ कर दिया। संस्कृत नाटकों में कथानक के विकास के लिए कभी-कभी प्रवेशकों और निष्क्रमकों की योजना होती थी, परन्तु बहुत ही कम। किन्तु अब एक ही अंक में कथा-वस्तु का आदर्शरूप के अनुसार कितने ही छोटे छोटे दृश्य होते हैं।

प्राचीन नाट्य-शास्त्र के अनुसार नाटकों में पाँच से दस तक अंग हुआ करते थे और साधारणतः सात अंकों का प्रचार अभिक्रिया। 'शकुन्तला', 'उत्तर रामचरित' और 'मुद्राराक्षस' में सात सात अंक हैं, 'प्रेमो सदार' में छ अंक हैं और 'मृच्छकटिक' में दस। परन्तु आधुनिक काल में, जब कि प्रत्येक अंक दृश्यों में विभाजित होते हैं और एक अंक में दृश्यों की संख्या इच्छानुसार घटाई बढ़ाई जा सकती है, साधारणतः नाटक में तीन अंक होते हैं। 'प्रकाश' के प्रायः सभी नाटक तीन अंकों में समाप्त होते हैं, और यह त्रैकान्तिक भी प्रतीत होता है। नाटकीय कथा-वस्तु के मुख्य तीन अंग होते हैं और प्रत्येक अंग के लिए एक अंक पर्याप्त है। प्रथम अंग नाटक का वह भूमिका भाग है जो नाटककार नाटक के मुख्य कथा-वस्तु के समझने के लिए दर्शकों को सतत रूप में बता देना चाहता है। नाटक का वातावरण, कथा का संघर्ष तथा अन्य आवश्यक बातें जो पहले प्रस्तावना में कही जाती थी, अब प्रथम अंक में प्रकट की जाती हैं। कथा का क्रमिक विकास, संकट (Crisis) और संक्रमण बिन्दु (Turning point) द्वितीय अंक में, तथा कथा का अन्त तृतीय अंक में होता है। परन्तु हिन्दी के अधिकांश नाटककार कथा के अंकों तथा दृश्यों में विभाजन को एक यथाविधि (Formal) कार्य समझते हैं, उसका वास्तविक मूल्य और महत्व उन्हें शान्त नहीं, इसी कारण वे कथा को अपनी मनमानी तीन, चार, पाँच या और अधिक अंकों में विभाजित कर लिया करते हैं।

नाटक का मुख्यतम अंग संलाप अथवा संभाषण है। कथा के विकास तथा चरित्र-चित्रण के लिए नाटककार के पास केवल एक ही साधन है और वह है संभाषण। संस्कृत के शास्त्रियों ने पाँच प्रकार के संभाषण माने हैं जिनमें मुख्य तीन हैं—(१) दो या दो से अधिक व्यक्तियों की बातचीत, (२) पृथक्-भाषण, रगमच पर उपस्थित दो या अधिक व्यक्तियों में से किसी एक का वह भाषण जिसे दर्शक तो सुनते हैं, परन्तु रगमच पर उपस्थित अन्य व्यक्ति उसे नहीं सुन सकते, और (३) स्वगत-भाषण, जब कोई पात्र अकेले भाषण देता है। स्वगत-भाषण के द्वारा कुछ चरित्र अपने अन्तर्गत की वे बातें, जो उनकी अपनी हैं और जिन्हें वे अन्य चरित्रों के सामने प्रकट नहीं कर सकते, दर्शकों

के सामने रखते हैं। मिश्र चरित्रों के चित्रण के लिए स्वगत-भाषण का सहारा लेना अत्यंत आवश्यक होता है। शेक्सपियर के 'हैमलेट' नाटक में यदि डेनमार्क के राजकुमार हैमलेट के स्वगत-भाषण निकाल दिए जाँय तो उसका चरित्र समझना असंभव हो जायगा। 'अज्ञातशत्रु' नाटक में विंग्सर इसी प्रकार का एक मिश्र चरित्र है जो अपने भाव स्वगत-भाषणों द्वारा ही प्रकट करता है। कभी-कभी इन स्वगत-भाषणों में जीवन के गूढ़तम तथ्यों और सत्यों की व्यञ्जना होती है। यथा, 'अज्ञातशत्रु' नाटक के प्रथम अंक, द्वितीय दृश्य में देखिए :

[महाराजा विंग्सर एकाकी बैठे आप ही आप कुछ विचार रहे हैं।]

विंग्सर - आह ! जीवन की क्षणभंगुरता देखकर भी मानव कितनी गहरी नीच देना चाहता है। आकाश के नीले पत्र पर उज्ज्वल इक्षरों से लिखे हुए अदृष्ट के लेख जब धीरे-धीरे लॉप होने लगते हैं, तभी तो मनुष्य प्रभात समझने लगता है, और जीवन संग्राम में प्रवृत्त होकर अनेक अकांक्ष तांडव करता है। फिर भी प्रकृति उसे अंधकार की गुफा में ले जाकर उसका शांतिमय रहस्यपूर्ण भाग्य का बिट्टा समझाने का प्रयत्न करती है। किन्तु वह क्या मानता है ? मनुष्य व्यर्थ महत्व की आकांक्षा में मरता है, अपनी नीची किन्तु सुदृढ़ परिस्थिति में उसे संतोष नहीं होता। नीचे ऊँचे घड़ना ही चाहता है चाहे फिर गिरे तो क्या ? इत्यादि

जब तक नाटक काव्य का एक महत्वपूर्ण अंग समझा जाता था, उसकी प्रवृत्ति आदर्शवादिनी थी और किसी भी रूप में रसोद्रेक करना ही नाटक का मुख्य उद्देश्य था, तब तक मिश्र चरित्रों के चित्रण के लिए स्वगत-भाषण सब से अधिक महत्वपूर्ण भाषण समझा जाता था, परन्तु आधुनिक काल में—जब रंगमंच का पूर्ण विकास हो चला है, नाटक का वातावरण कविता ने दूर दूरकर यथार्थता की ओर आगया है और नाटकों में यथार्थ जीवन का अनुकरण किया जाने लगा है—विज्ञान और बुद्धिवाद के इस युग में स्वगत भाषण कुछ अस्वाभाविक सा प्रतीत होने लगा है। वास्तविक जीवन में कोई अपने आप अपने-से भाषण नहीं देता, हाँ, कभी-कभी कुछ विचारगोल मनुष्य अन्ते में भी दो-एक शब्द या वाक्य कर लेते हैं, परन्तु वे भी दो-एक शब्द या वाक्य ही चोखते हैं, हिन्दी नाटक के चरित्रों की भाँति भाषण नहीं देते। परन्तु अंग्रेजों के मनुष्य अन्ते में दो-एक विचार बोल कर लेते हैं और यदि नाटक में

चरित्र-चित्रण के लिए अथवा कथा-वस्तु के विकास के लिए किसी नग्न-विशेष के विचारों को दर्शकों के सामने रखना आवश्यक समझता है, तो स्वगत भाषण के अतिरिक्त और कोई चारा भी नहीं। यदि विचार का फल कार्य रूप में परिणत होता है, तो बिना स्वगत भाषण के कथों द्वारा ही वे विचार प्रकट किए जा सकते हैं, परन्तु जहाँ विचार के फल-स्वरूप किसी कार्य की प्रेरणा नहीं होती, वहाँ स्वगत भाषण अवश्यम्भावी है। इस प्रकार नाटककार के लिए स्वगत भाषण का सहारा अत्यावश्यक है। परन्तु फिर भी उसे इसका प्रयोग बड़ी सावधानी, विवेक और विचार के साथ करना चाहिए, और वह भी ऐसे आवश्यक स्थलों पर जहाँ उसके लिए कोई दूसरा उपाय ही न हो। परन्तु साधारण नाटककार इसका प्रयोग बिना किसी विवेक और विचार के सभी स्थलों पर किया करते हैं, जिसमें स्वगत भाषण का समस्त सौन्दर्य नष्ट हो जाता है और वह अत्यन्त अस्वाभाविक और अयथार्थ प्रतीत होता है। 'अज्ञानशत्रु' में चिन्मयार के स्वगत-भाषण आवश्यक तो अवश्य है, क्योंकि इन स्वगत-भाषणों के बिना सम्राट् का चरित्र-चित्रण स्वाभाविक और सुंदर रीति से हो ही नहीं सकता, परन्तु वे बहुत ही लंबे हैं और इसीलिए अस्वाभाविक से हो गए हैं। 'विशाख' में महापिंगल का स्वगत भाषण निरर्थक और व्यर्थ-सा प्रतीत होता है।

परन्तु स्वगत-भाषण से भी अधिक अस्वाभाविक और हास्यास्पद नियम पृथक्-भाषणों का है। पात्रों के कुछ भाषण दूर पर बैठे दर्शकगण तो सुन लेते हैं, परन्तु उन्हीं के पास ही खड़े अन्य पात्र उसे नहीं सुन सकते। जीवन में ऐसे अवसरों की कमी नहीं है जब कि मनुष्य को वार्तालाप में कितनी ही बातें छिप लेनी पड़ती हैं, कितनी ही बातों का अपनी इच्छा के प्रतिकूल उत्तर देना पड़ता है। नाटक में ऐसे ही अवसरों पर पृथक्-भाषण की योजना की जाती है, क्योंकि नाटककार दर्शक को यह बतला देना आवश्यक समझता है कि उसका पात्र क्या कहना चाहना था और क्या कह गया, कितनी बात उसने छिपा ली अथवा जो बात उसने छिपा ली उसमें उसका उद्देश्य क्या था। चरित्र-चित्रण और कथानक सौन्दर्य दोनों की दृष्टि से इस पृथक्-भाषण का महत्व है, परन्तु सिद्धांत की दृष्टि से कितना ही सुसंगत होते हुए भी रंगमंच का दृष्टि से यह व्यवस्था अस्वाभाविक और हास्यास्पद भी है। उदाहरण के लिए माधव शुक्ल रचित 'महाभारत' नाटक से एक दृश्य लीजिए :

अञ्जन—(चरणों पर गिर कर) माता जी ! आप यथार्थ कहती हैं।

(स्वगत) हा ! माता पर कष्ट देख बैठे सुख करना,
 धिक् उस नर का खाना, पीना, मस्त विचरना !
 आत्मदशा का ज्ञान नहीं जिस नर के भीतर,
 उसकी भी क्या है मनुष्य की संज्ञा क्षिति पर !
 उस विधि के सोचे में सभी हैं एक रीति ही से ठले ।
 यह स्वार्थ भरा अन्याय है एक दुखी एक फूले फले ।

[युधिष्ठिर से प्रकट] भैया ! माता जी ने समय के अनुसार जो उपदेश दिया है, उससे हमारा यदा ही कल्याण है । इससे अब अपाहिज बन कर रहना अच्छा नहीं । इत्यादि

भाव की दृष्टि से अर्जुन का पृथक् भाषण बड़ा ही सुंदर है, परंतु रगमच पर यह बहुत ही अस्वाभाविक और अयथार्थ प्रतीत होता है । हिन्दी में कोई सर्व-साधारण में प्रचलित रगमच न था, इसीलिए नाटककार यह नहीं समझ सकते थे कि रगमच पर कौन सी बातें अस्वाभाविक और अयथार्थ प्रतीत होती हैं । उन्होंने सैद्धांतिक नियमों और विधानों का ही उपयोग करना सीखा था, इसी कारण उनके नाटकों में स्वगत और पृथक्-भाषणों की भरमार है । बदरीनाथ भट्ट रचित 'दुर्गावती' नाटक में पृथ्वीराज अकेले में केवल भाषण ही नहीं करते, वरन् अपना क्रोध भी प्रकट करते हैं । यथा :

पृथ्वीराज — [तख्तार पटक कर आप ही आप]

राजपूत की जाति पर पड़ी आघात गाज,
 हाय ! गई यह धीरता, हाय ! गई यह लाज ।
 जिसका हमको गर्व था, पड़ी उसी पर धूल,
 इससे तो अच्छा यही हो क्षत्रिय निनूख ।

वार्तालाप में यह क्रोध प्रकट करना कबना सुंदर और सगत होता, परंतु रगमच की आवश्यकता न जानने के कारण नाटककार ने इसे स्वगत-भाषण में थल दिया ।

दो या दो से अधिक पात्रों का संलाप और संभाषण ही नाटक में सबसे अधिक महत्वपूर्ण विषय है, क्योंकि नाटकों में चरित्र चित्रण और कथा के क्रमिक विकास के लिए नाटककार के पास केवल यही एक स्वाभाविक और यथार्थ साधन है । प्राधुनिक नाट्य कला के शुरुआत में हिन्दी नाटककारों के संभाषण की वास्तविक शक्ति और आवश्यकता का शन मिलान ही नहीं था ।

चरित्र-चित्रण के लिए अथवा कथा-वस्तु के विकास के लिए किसी चरित्र-विशेष के विचारों को दर्शकों के सामने रखना आवश्यक समझता है, तो स्वगत भाषण के अतिरिक्त और कोई चाग भी नहीं। यदि चिन्तार का जन कार्य स्व में परिणत होता है, तो बिना स्वगत भाषण के पात्रों द्वारा हा व चिन्तार प्रकट किए जा सकते हैं, परन्तु जहाँ चिन्तार के फल-स्वरूप हिंस्र कार्य को प्रेरणा नहीं होती, वहाँ स्वगत भाषण अवश्यम्भावी है। इस प्रकार नाटककार के लिए स्वगत भाषण का सहारा अत्यावश्यक है। परन्तु फिर भी उसे इसका प्रयोग बढ़ी सावधानी, विवेक और चिन्तार के साथ करना चाहिए, और वह भी ऐसे आवश्यक स्थलों पर जहाँ उसके लिए कोई दूसरा उपाय हा न हो। परन्तु साधारण नाटककार इसका प्रयोग बिना हिंसा विवेक और चिन्तार के सभी स्थलों पर किया करते हैं, जिसमें स्वगत भाषण का समस्त सौन्दर्य नष्ट हा जाता है और वह अत्यन्त अस्वाभाविक और अयोग्य प्रतीत होता है। 'अज्ञातशत्रु' में चिन्मयार के स्वगत-भाषण आवश्यक तो अवश्य है, क्योंकि इन स्वगत-भाषणों के बिना सम्राट् का चरित्र-चित्रण स्वाभाविक और सुंदर रीति से हो ही नहीं सकता, परन्तु वे बहुत ही लम्बे हैं और इसीलिए अस्वाभाविक से हो गए हैं। 'विशाल' में महर्षिगल का स्वगत भाषण निरर्थक और व्यर्थ-सा प्रतीत होता है।

परन्तु स्वगत-भाषण से भी अधिक अस्वाभाविक और हास्यास्पद नियम पृथक्-भाषणों का है। पात्रों के कुछ भाषण दूर पर बैठे दर्शकगण तो सुन लेते हैं, परन्तु उन्हीं के पास हा खड़े अन्य पात्र उसे नहीं सुन सकते। जीवन में ऐसे अवसरों की कमी नहीं है जब कि मनुष्य को वार्तालाप में कितनी ही बातें छिप लेनी पड़ती हैं, कितनी ही बातों का अपनी इच्छा के प्रतिकूल उत्तर देना पड़ता है। नाटक में ऐसे ही अवसरों पर पृथक् भाषण की योजना की जाती है, क्योंकि नाटककार दर्शक को यह बतला देना आवश्यक समझता है कि उसका पात्र क्या कहना चाहता था और क्या कह गया, कितनी बात उसने छिपा ली अथवा जो बात उसने छिपा ली उसमें उसका उद्देश्य क्या था। चरित्र-चित्रण और कथानक सौन्दर्य दोनों की दृष्टि से इस पृथक् भाषण का महत्व है, परन्तु सिद्धांत की दृष्टि से कितना ही सुसगत होते हुए भी रंगमंच का दृष्टि से यह व्यवस्था अस्वाभाविक और हास्यास्पद भी है। उदाहरण के लिए माधव शुक्ल रचित 'महाभारत' नाटक से एक दृश्य लीजिए :

अर्जुन—(चरणों पर गिर कर) माता जी ! आप यथार्थ कहती हैं।

(स्वगत) हा ! माता पर कष्ट देख बैठे सुख करना,
धिक् उस नर का खाना, पीना, मस्त विवरना !
आत्मदशा का ज्ञान नहीं जिस नर के भीतर,
उसकी भी क्या है मनुष्य की संज्ञा क्षिति पर !
उस विधि के सोचें मैं सभी हूँ एक रीति ही से डले ।
यह स्वार्थ भरा अन्याय है एक दुखी एक फूले फले ।

[युधिष्ठिर से प्रकट] भैया ! माता जी ने समय के अनुसार जो उपदेश दिया है, उससे हमारा बड़ा ही कल्याण है । इससे जब अपाहिज बन कर रहना अच्छा नहीं । इत्यादि

भाव की दृष्टि से अर्जुन का पृथक् भाषण बड़ा ही सुंदर है, परंतु रगमंच पर यह बहुत ही अस्वाभाविक और अयथार्थ प्रतीत होता है । हिन्दी में कोई सर्व-साधारण में प्रचलित रगमंच न था, इसीलिए नाटककार यह नहीं समझ सकते थे कि रगमंच पर कौन सा बातें अस्वाभाविक और अयथार्थ प्रतीत होती हैं । उन्होंने सैद्धांतिक नियमों और विधानों का ही उपयोग करना सीखा था, इसी कारण उनके नाटकों में स्वगत और पृथक्-भाषणों की भरमार है । चटर्गिनाथ भट्ट रचित 'दुर्गावती' नाटक में पृथ्वीराज अकेले में केवल भाषण ही नहीं करते, बल्कि अपना क्रोध भी प्रकट करते हैं । यथा :

पृथ्वीराज — [तख्तवार पटक कर घाप ही घाप]

राजपूत की जाति पर पड़ी आज है गाज,
राय ! गई वह वीरता, राय ! गई वह लाज ।
जिसका हमको गर्व था, पड़ी उसी पर धूख,
इससे तो अच्छा यही हो क्षत्रिय निमूख ।

वार्तालाप में यह क्रोध प्रकट करना कितना सुंदर और सगत होता, परंतु रगमंच की आवश्यकता न जानने के कारण नाटककार ने इसे स्वगत-भाषण में राल दिया ।

दो पा दो से अधिक पात्रों का सलाप और संभाषण ही नाटक में उन्ने अधिक महत्वपूर्ण विषय है, क्योंकि नाटकों में चित्र चित्रण और कथा का क्रमिक विकास के लिए नाटककार के पास केवल यही एक स्वाभाविक और यथार्थ साधन है । आधुनिक नाट्य मूल्य के अंतर्गत नाट्य में हिन्दी नाटककारों को संभाषण की वास्तविक शक्ति और आवश्यकता का ज्ञान मिल चुका है नहीं था ।

कभी-कभी तो उनका सभाषण केवल वातावरण की सृष्टि करने के लिए ही होता था, चरित्र-चित्रण और कथानक के विकास के लिए नहीं। उदाहरण के लिए पारसी रंगमंच के एक नाटक 'सगावे हस्ती' में एक दृश्य लीजिए :

फज़ीहता - तुम कौन लोग हो ?

ठाकुर १ - शेर नस्तानी,

" २ - गोले बियाबानी

" ३ - चादा के पक्के,

" ४ - जघान के सच्चे,

फज़ीहता - गधे के बच्चे ।

ठाकुर १ - शेर थो मुरवार ।

फज़ीहता - तेरा नाम क्या है शीरी गुम्तार ?

ठाकुर १ - मेरा नाम रामदास और तुम्हारा नाम ?

फज़ीहता - हमारा नाम प्रभुतुल्यदास ।

ठाकुर २ - बाप का ?

फज़ीहता - रत्तास यिन अलमीस यिन सत्तास । इत्यादि

इस सभाषण का अर्थ कुछ भी नहीं है। इससे केवल एक हास्यात्मक वातावरण की सृष्टि होती है। इसके शब्दों में अर्थ उतना नहीं है जितना कि शब्दों की ध्वनि में। सभाषण में न कोई तुक है न कोई ताल, फिर भी नाटककार का उद्देश्य केवल उसकी ध्वनि से हा पूरा हो जाता है। हिन्दी नाट्य-कला के शैशव काल में सभाषणों का महत्व नाटककार नहीं समझ सके थे। साधारणतः सभाषण नाटकीय कार्यों की भूमिका और उपसंहार के रूप में—कार्यों के परिचय के रूप में ही प्रयुक्त होते थे, उनका कोई अपना महत्व न था। यथा, १९०० ई० में बदीदीन दीक्षित द्वारा रचित 'सीता-स्वयम्भर या घनुष-यज्ञ नाटक' का एक दृश्य लीजिए। नाटककार राम-जन्म के पश्चात् वशिष्ठ द्वारा नादीमुख आदि कार्य की भूमिका प्रस्तुत करता है :

[वशिष्ठ जी सहित दशरथ जी रनिवास में आकर पुत्रों का अवलोकन करते हैं ।]

वशिष्ठ—[रामचन्द्र जी को देखकर] राजन् यदा उत्तम बालक है। इसके दर्शन से मन को तृप्ति ही नहीं होती। परमेश्वर चिरजीवी करे।

दशरथ—भगवान् यह सब आप ही के कृपा कटाक्ष का प्रमाण है।

वशिष्ठ—तो अब आदि की सामग्री उपस्थित कराइये।

दश०—मुनिनाथ ! सब सामग्री उपस्थित है, केवल आप ही की देर है ।

वशिष्ठ—अच्छा, तो आसनास्थित हो आन्दारंभ करो ।

दश०—जो आज्ञा ।

[राजा दशरथ का नांदीमुख श्राद्ध करना और सुभगाओं का मंगलरान करना ।]

श्रीर श्राद्ध के समाप्त होने पर उपसंहार में देखिए :

वशिष्ठ—राजन् श्रव सुम्मे भी जाने की आज्ञा दीजिए, किं किसी समय आ जाऊँगा ।

दशरथ—जैसी इच्छा

[राजा प्रणाम करते हैं और वशिष्ठ भी जाते हैं ।]

नाट्य-कला की दृष्टि से यह पूरा संभाषण व्यर्थ है, क्योंकि इससे कथानक का विकास नहीं होता और न चरित्र चित्रण में हो इसने सहायता मिलती है । कार्य-विशेष की भूमिका रूप में ही इस संभाषण की उपयोगिता है । बात यह थी कि प्रारंभ में नाटकों में कार्य का महत्व विशेष था और नाटक का अर्थ विविध कार्यों का एक क्रमिक विकास मात्र होता था, जो इसी प्रकार के वार्तालापों द्वारा एक दूसरे से संबद्ध होते थे ।

धीरे-धीरे ज्यों-ज्यों नाट्य-कला का विकास होता गया त्यों-त्यों साहित्यिक नाटककार संभाषण की शक्ति और महत्ता से परिचित होते गए और कार्यों के स्थान पर ऐसे वार्तालापों की योजना करने लगे जिनसे चरित्र-चित्रण और कथानक के विकास में सहायता मिलने लगी । संभाषणों में शब्द की ध्वनि से नहीं, वरन् अर्थ के द्वारा नाटक के चरित्र और वातावरण की छुट्टि होने लगी । कार्यों की प्रधानता के स्थान पर नाटकों में संभाषण का महत्व बढ़ गया । फिर भी भाषा और शैली की दृष्टि से भिन्न-भिन्न संभाषणों में अंतर दिखाई देता है । कुछ संभाषण तो सरल, सहित और रगमंच के बहुत उपयुक्त हैं । यथा, बदरीनाथ भट्ट द्वारा रचित 'तुलसीदास' नाटक में प्रथम अंक का दृष्ट दृश्य लाजिए :

[दिग्गज के राजा का कमरा]

राजा लूटनाव सिंह और रानी ।

राजा—ठां जा कलकी राजत है यह क्या तुमसे प्रियी हुई है ?

रानी—मैं यह सब नहीं जानती, मेरे प्रिय का हृन्मन कहीं न कहीं से होना चाहिए ।

राजा—कहीं न कहीं से ?

रानी—हाँ, कहीं न कहीं से । आज तीन महीने से मुझे राख नहीं मिला ।
इधर नौकर नौकरानियों का पुरा हाल है । भला, अभी ये खोग भाग
गए तो क्या घर को मैं काबू पाएँगी ?

राजा—अजी, ऐसा ही है तो मैं काबू-बुद्धार दिया करूँगा ।

रानी—मुझे चेमोके की किल्लरी अच्छी नहीं लगती । इत्यादि

यह वार्तालाप इतना सरल है कि सभा प्रसार के दृश्यक इसे 'अच्छी' तरह
समझ सकते हैं । भाषण सभा ज़ोंटे, गठे हुए, हान्य और व्यग्य से पूर्ण तथा
नपे-तुले हैं । इन्हें सुनते-सुनते दर्शकों का जी न ऊरेगा, बल्कि वे इसका पूरा-
पूरा आनंद उठा सकेंगे । ऐसे वार्तालाप रंगमंच के उपयुक्त होते हैं । इनके
विपरीत 'प्रसाद' के नाटकों में सभाषण की भाषा चढ़ी क्लिष्ट और दुर्बल है ।
यथा, देखिए 'राज्यभू' अंक प्रथम, दृश्य प्रथम

देवगुप्त—चाह, कितना सुरभित समोर है । घाण तुस हो गया, मस्तिष्क जैसे
हँसने लगा और ग्लानि का तो कहीं पता नहीं । सुरमा तुम्हारा स्थान
कितना सुरम्य है । (देखकर) अरे ! तुम्हारा बाल-व्यजन भी बन
गया, कितना सुन्दर है ! उन फोसल शायों को घूम लेने का मन
करता है—जिन्होंने इसे घनाया ।

सुरमा—(हँसती हुई) आप तो घड़े छूट हैं • • • तो मैं अब जाती हूँ ।
[अपनी पुष्प-रचना लेकर इठलाती हुई जाती है ।

इसकी भाषा साधारण जनता की समझ में भी नहीं आ सकती । शैली की
दृष्टि से साहित्यिक और सुंदर होते हुए भी रंगमंच के लिये यह अत्यंत
अनुपयुक्त है । इस प्रकार के सभाषण पुस्तकों में ही बहुत सुंदर होते हैं, रंगमंच
पर तो अभिनेता इसे अच्छी तरह कह भी न सकेंगे और न जनता इसका आनंद
ही उठा पाएगी । यह कमरे में बैठकर एकांत में आनंद लेने की वस्तु है ।
कहीं-कहीं पर तो 'प्रसाद' के वार्तालाप ऐसे हैं जो रंगमंच पर की कौन कहे,
पढ़ने के लिए भी कठिन हैं, वे तो ऐसे हैं जिनका मनन किया जा सकता
है, चिन्तन किया जा सकता है, पढ़कर आनंद नहीं उठाया जा सकता ।
उदाहरण के लिए 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' से अंक प्रथम, दृश्य प्रथम में
कृष्ण और अर्जुन का सभाषण सुनिए ;

श्रीकृष्ण—सखे ! सृष्टि एक व्यापार है, कार्य है। उसका कुछ न कुछ उद्देश्य अवश्य है; फिर ऐसी निराशा क्यों ? हृन्द् तो कल्पित है, भ्रम है, उसी का निवारण होना आवश्यक है। देखो दिन का प्रत्यक्ष होना ही रात्रि है, आलोक का अदर्शन ही अंधकार है। ये विपक्षी हृन्द् अभाव हैं। क्या तुम कह सकते हो कि अभाव की भी कोई सत्ता है ! कभी नहीं।

अर्जुन—पर यदि कोई दुःख, रात्रि, जड़ता और पाप आदि की ही सत्ता माने और अंधकार ही को निश्चय जाने तो ?

श्रीकृष्ण—तो फिर जीव दुःख के भँवर में भी आनन्द की उत्कट अभिलाषा क्यों करता है ? रात्रि के अंधकार में दीपक क्यों जलाता है ? क्या वास्तव में वास्तविकता की ओर उसका मुकाब नहीं है ? वयस्य ! जिन पदार्थों की शक्ति प्रकाशित रहती है, उन्हें लोग जड़ कहते हैं, किन्तु देखो, जिन्हें हम जड़ कहते हैं, वे जब किसी विशेष मात्रा में मिलते हैं तो उनमें एक विशेष शक्ति हो जाती है, स्पंदन होता है, जिसे जड़ता नहीं कह सकते। वास्तव में सर्वत्र शुद्ध चेतन है, जड़ता कहाँ ? वह तो एक भ्रमात्मक कल्पना है। यदि तुम कहो कि इनका तो नाश होना है और चेतन की सदैव स्मृति रहती है तो यह भी भ्रम है। सत्ता कभी तुम भले ही हो जाय किन्तु उसका नाश नहीं होता। इत्यादि

इस दार्शनिक भाषण का आनन्द दर्शकगण कभी नहीं ले सकते। हाँ, ऐसे ही उभापणों के सुनने में दर्शक ऊबकर ऊँघने लगते हैं। इस उभापण में भावों और विचारों की गम्भीरता सराहनीय है, परन्तु रंगमंच के लिए तो टांटे-टांटे, सरल, सीधे, हास्य और व्यंग्यपूर्ण उभापणों की आवश्यकता है, जिसे साधारण दर्शक भी सुनकर समझ सकें और उसका पूरा-पूरा आनन्द उठा सकें।

नाटकों की भाषा-शैली (Diction) का दृष्टि में ला गते अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है—(१) उभापण के नाच में हृदयक कविता का प्रयोग और (२) मिल-मिल प्रकार के चरित्रों द्वारा मिलन-मिलन प्रभार का नाच का प्रयोग। हिन्दी में लगभग सभी प्रकार के नाटकों में उभापण के नाच उदा के प्रयोग का बहुत प्रचार रहा है। पारसी नाटकों में, रजिचन्द्र के समकालीन नाटककारों के साहित्यिक नाटकों में, तथा बदरीनाथ भट्ट, भाग्यनन्दन चटर्जी,

माधव शूद्र इत्यादि द्वितीय उत्थान के साहित्यिक नाटकों में व रचनाओं में भी इसका बहुत प्रचार मिलता है। उदाहरण के लिए बदरीनाथ भट्ट रचित 'वेन चरित्र' में प्रथम अंक के प्रथम दृश्य में देखिए :

[कुमार वेन का अपन साथियों के साथ प्रवेश ।]

वेन—अच्छा मेरे बहादुरों, बतलाओ कि तुमने आज कौन कौन से काम इनाम के लायक किये ।

पहला साथी छोटे छोटे सौ बघों की काटी मैंने नापें ।
दुरी मार कर कानों की भी कर दो दो दो कापें ।

वेन—शाबाश ! शाबाश !

दूसरा साथी—लंगड़े लूते कर छालें हैं मैंने जीय जनक ।
उठा पाकना ठाकुर जी का दिया जुग में फेंक ।

वेन—शाबाश ! शाबाश !

तीसरा साथी—ग्रामन, छग्री, घनियों के सय तोड़ जनेऊ जाल ।
लूटा खाया मन्दिर में मैंने प्रसाद का माल ।

वेन—शाबाश ! शाबाश !

चौथा साथी—दुनिया मूठी है आगिर में हो जाती है झाक ।
यही सोच कर धर्म कर्म की मैंने रख ली नाक ।
यानी ऐसी आग लगाई, उठी बड़ी लौ लाल ।
फुंके मोपड़े कई—मुझे रोते अनेक बंगाल । इत्यादि

केवल सलाप और संभाषण में ही नहीं, स्वगत और पृथक्-भाषणों में भी चरित्र छंदों में बोलते हैं। यथा, बदरीनाथ भट्ट रचित 'तुलसीदास' में तुलसीदास पद्य में स्वगत-भाषण कर रहे हैं। प्रथम अंक के तृतीय दृश्य में देखिए :

[अँधेरी रात में जमना किनारे तुलसीदास पार जाने की फिक्र में हैं ।]

तुलसीदास—भाह, आज भगवान का भी मुझ पर कोप है ।

नहीं नाव केघट यहाँ, कौन लगावे पार ?

गहन अँधेरी छा रही, जल का वेरा अपार ।

सो रहा संसार सारा काबू ही के गाल में,

जरा रहा है एक दीपक, [हाथ के इशारे से बतलाते हुए]

वह मेरी ससुराल में ।

घस उसी को देखता मैं पार पहुँचूँगा अभी.
जान जावे या रहे हिम्मत न हारूँगा कभी ।

जयशंकर प्रसाद, प्रेमचंद, सुदर्शन और 'उम्र' इत्यादि कुछ इने-गिने नाटककारों के अतिरिक्त अन्य सभी लेखकों की रचनाओं में वार्तालाप में छंदों की योजना है । स्वयं 'प्रसाद' ने अपने प्रारम्भिक नाटकों—'सज्जन' और 'कल्याणी-परिणय'—में इसी नियम का अनुसरण किया है । यह नियम संस्कृत नाटकों की परंपरा में भी मिलता है जहाँ वार्तालाप के बीच-बीच में छंदों का प्रयोग होता था । निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि इस नियम के मूल में क्या था, संभव है कि कवियों ने एक कवित्वपूर्ण वातावरण की सृष्टि करने के लिए ही ऐसा किया हो । परंतु यदि नाटकों में मानव-जीवन के सूक्ष्म अंतर्जीवन का चित्रण करना है, तो किसी न किसी रूप में कविता की शरण लेनी ही पड़ेगी । बंगाल के प्रसिद्ध नाटककार और समालोचक द्विजेन्द्रलाल राय की राय में कवित्व नाटक का एक अंग है ।* परंतु हिन्दी नाटकों में संभाषण के बीच छंदों के प्रयोग ने कवित्व का आरोप नहीं होता, क्योंकि ये छंद केवल छंद ही हैं कविता नहीं । यथा 'कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक' के प्रथम अंक, चतुर्थ दृश्य में नारद और कृष्ण का वार्तालाप सुनिए :

नारद—आपका इस यात में भी फूट है गोपाळ । इतिज्ञा पूर्ण न होने पर आप मज्जे से नन्दकुमार और यशोदानन्दन यन कर छूट जायेंगे ।

कृष्ण—नहीं, ऐसा नहीं होगा—

बध होगा, बध होयेहीगा, बध न बचेगा यम का आस,
करने दूंगा मदमस्ती को क्या मैं मर्यादा का नाश ?

[नारद मुमकराते हैं ।]

हंसी नहीं क्या कर दूँ सत्य में उसका घंत फेंक कर चक्र,

हो जावे छाया छाने पर जिसमें नष्ट देवपति शक्त । इत्यादि

ऊपर पद्य में कहीं हुई जाते गद्य में और भी अच्छी तरह कहो जा सकती थी । इस पद्य ने न तो कवित्व की सृष्टि हुई और न संभाषण ही शक्तिशाली बना । वास्तव में इस पद्य के कोई आवश्यकता न थी । यह केवल 'भाषा-शैली का अलंकार' मात्र है, कविता नहीं ।

परन्तु नाटकों में कभी-कभी ऐसा अवसर भी आता है जब कि कविता का प्रयोग केवल अलंकार के रूप में नहीं, बल्कि सौन्दर्य के रूप में करना आवश्यक होता है। कुछ विशेष महत् क्षणों (High moments) में युद्धन मार्गों की व्यञ्जना के लिए कविता लिखनी ही पड़ती है। मलाल के बीच में पण्य अस्वाभाविक और अयथार्थवादी अर्थ प्रतीत होते हैं, परन्तु 'राणा प्रताप' नाटक में जब दक्षिण विजय करके आते हुए मानसिंह मेवाड़ में राणा प्रताप से अपमानित होकर दिल्ली दरबार में आते हैं और अकबर उन्हें बर्बाद देता है, तब क्रोधित सेनापति के वचन।

रहे सुवारक, यह सुवारकी शासनशाहा,
घड़े औज शय रोज सत्त का जहोपनाहा,
दुरमन हो पामाल आप के आलीजाहा,
रैयत हो दिलशाह दुआगो ऐ नरनाहा। इत्यादि

पद्य में होते हुए भी असंगत नहीं जान पड़ते, बल्कि इनका गद्य में होना ही अधिक असंगत जान पड़ता। अब प्रश्न यह उठता है कि ऐसे गम्भीर अवसरों पर भी पद्य का प्रयोग होना चाहिए या नहीं। ऐसे महत् क्षणों पर पद्य असंगत न होते हुए भी अयथार्थवादी तो प्रतीत होते ही हैं। 'प्रसाद' तथा अन्य नाटककार ऐसे अवसरों पर पद्य-गीतों का प्रयोग करते हैं। आधुनिक काल में गद्य का इतना विकास हो गया है कि गम्भीर से गम्भीर कवित्वपूर्ण भाव लयपूर्ण तथा संगीतमय गद्य में अभिव्यक्त किए जा सकते हैं। उदाहरण के लिए चंद्रराज भाढारी कृत 'सिद्धार्थ कुमार' (१९२२ नाटक में सिद्धार्थ कहते हैं।

सिद्धार्थ—प्रेम की भिखारिणी ! प्रेम चाहती हो ? अच्छी बात है, मैं तुम्हें प्रेम दूँगा। ऐसा प्रेम दूँगा, जो आकाश की तरह विशाल, समुद्र की तरह गम्भीर और हीरे की तरह उज्ज्वल होगा। ऐसा प्रेम दूँगा जो ध्रुव की तरह स्थित, सृष्टि की तरह अविनाशी और ईश्वर के नाम की तरह अक्षय होगा, ऐसा प्रेम दूँगा जिसकी मधुर लपट से सारा संसार मुग्ध होकर मौँ-मौँ कहता हुआ तुम्हारे चरणों पर लोटने लगेगा।

[पृ० १२२]

अथवा 'प्रसाद' रचित 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' में देखिए :

गमिनी—आप कहाँ रहते हैं ?

माणवक—यह न पूछो । मैं संसार की एक भूलो हुई वस्तु हूँ न मैं किसी को जानना चाहता हूँ और न कोई मुझे पहचानने की चेष्टा करता है । तुमने कभी शरद् के विस्तृत व्योम-मण्डल में रुई के पहलू के समान एक छोटा सा मेघ-खण्ड देखा है ? उसके देखते-देखते विह्वल होते या कहीं चले जाते भी तुमने देखा होगा । विशाल कानन की एक बरखरी की नन्हीं सी पत्ती के छोर पर विदा लेने वाली श्यामल रजनी के शोकपूर्ण अश्रु-विन्दु के समान लटकते हुए एक हिम कण को कभी देखा है ? और उसे लुप्त होते हुए भी देखा होगा । उसी मेघ-खण्ड या हिम-कण की तरह मेरी भी विलक्षण स्थिति है । मैं कैसे कह सकता हूँ कि कहाँ रहता हूँ और कब तक रह सकूँगा । मुझसे न पूछो । इत्यादि

ये गद्य में होते हुए भी कवित्वपूर्ण हैं । सिद्धार्थ के सभाषण में द्विजेन्द्र-लाल राय की स्पष्ट व्यापक मिलती है । द्विजेन्द्र बाबू ने बँगला में ऐसे गभीर अवसरों पर गद्य-गीतों का सुंदर प्रयोग किया और हिन्दी में यह योजना उन्हीं के अनुकरण से प्रारंभ हुई ।

संस्कृत नाटकों में वार्तालापों के बीच पद्यों का प्रयोग कवित्वमय वातावरण उपस्थित करने के लिए हुआ करता था । हिन्दी में पद्यों का प्रयोग तो अवश्य हुआ, परंतु उनमें कवित्वमय वातावरण की सृष्टि न हो सकी, क्योंकि ये पद्य केवल 'भाषा-शैली के अलंकार' मात्र थे, उनमें वास्तविक कवित्व का लेश भी न था । इसीलिए 'प्रसाद' 'उम्र', सुदर्शन इत्यादि नाटककारों ने इन पद्यों का बहिष्कार किया । कवित्वपूर्ण वातावरण की सृष्टि के लिए बँगला के प्रसिद्ध नाटककार द्विजेन्द्र बाबू ने गीतों की परंपरा चलाई जो समय-समय पर रंगमंच पर अथवा नेपथ्य में गाए जाते थे । ग्रीक नाटकों में कोरस (Chorus) का भी यही उद्देश्य था । हिन्दी में भी इसी का अनुकरण होने लगा । वास्तव में कवित्वपूर्ण वातावरण की सृष्टि गीति-काव्य तथा गीतों में ही होती है, उन सुष्ठु काव्यों ने नदी जो बदरीनाथ भट्ट, मैथिलीशरण गुप्त इत्यादि सभाषण के बीच में रंग देते थे ।

पारसी नाटकों में गानों का बड़ा प्रचार था । 'इन्दिर-सभा' में आदि ने अधिक गाने ही थे । शायद अंग्रेज और महारानी के प्रभाव से गानों का

परन्तु नाटकों में कभी-कभी ऐसा अवसर भी आता है जब कि कविता का प्रयोग केवल अलंकार के रूप में नहीं, बल्कि मौल्य के रूप में करना आवश्यक होता है। कुछ विशेष महत् क्षणों (High moments) में युद्ध भावों की व्यञ्जना के लिए कविता लिखनी ही पड़ता है। मलाय के बीच में पण्य अस्वाभाविक और अयथार्थवादी अर्थ प्रतीत होते हैं, परन्तु 'राणा प्रताप' नाटक में जब दक्षिण विजय करके आते हुए मानसिंह मेवान्त में राणा प्रताप से अपमानित होकर दिल्ली दरबार में आते हैं और अकबर उन्हें बर्बाद देता है, तब क्रोधित सेनापति के वचन :

रहे सुवारक, यह सुवारकी शाहनगाहा,
यहें श्रीज शय रोज़ सदात का जहोपनाहा,
दुरमन हो पामाल थाप के आलीबाहा
रैयत हो बिलशाह दुयागो ऐ नरनाहा । इत्यादि

पद्य में होते हुए भी असंगत नहीं जान पड़ते, बल्कि इनका गद्य में होना ही अधिक असंगत जान पड़ता। अब प्रश्न यह उठता है कि ऐसे गंभीर अवसरों पर भी पद्य का प्रयोग होना चाहिए या नहीं। ऐसे महत् क्षणों पर पद्य असंगत न होते हुए भी अयथार्थवादी तो प्रतीत होते ही हैं। 'प्रसाद' तथा अन्य नाटककार ऐसे अवसरों पर पद्य-गीतों का प्रयोग करते हैं। आधुनिक काल में गद्य का इतना विकास हो गया है कि गंभीर से गंभीर कवित्वपूर्ण भाव लयपूर्ण तथा संगीतमय गद्य में अभिव्यक्त किए जा सकते हैं। उदाहरण के लिए चन्द्रराज भाट्टारी कृत 'सिद्धार्थ कुमार' (१९२२ नाटक में सिद्धार्थ कहते हैं :

सिद्धार्थ—प्रेम की भिखारिणी ! प्रेम चाहती हो ? अच्छी बात है, मैं तुम्हें प्रेम दूँगा। ऐसा प्रेम दूँगा, जो आकाश की तरह विशाल, समुद्र की तरह गम्भीर और हीरे की तरह उज्ज्वल होगा। ऐसा प्रेम दूँगा जो ध्रुव की तरह स्थित, सृष्टि की तरह अविनाशी और ईश्वर के नाम की तरह अक्षय होगा, ऐसा प्रेम दूँगा जिसकी मधुर जपट से सारा संसार मुग्ध होकर मो-मो कहता हुआ तुम्हारे चरणों पर लोटने लगेगा।

[पृ० १२२]

अथवा 'प्रसाद' रचित 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' में देखिए :

वामिनी—आप कहाँ रहते हैं ?

माणवक—यह न पूछो । मैं संसार की एक भूली हुई वस्तु हूँ न मैं किसी को जानना चाहता हूँ और न कोई मुझे पहचानने की चेष्टा करता है । तुमने कभी शरद्व के विस्तृत व्योम-मण्डल में रुई के पहलू के समान एक छोटा सा मेघ-खण्ड देखा है ? उसके देखते-देखते विलीन होते या कहीं चले जाते भी तुमने देखा होगा । विशाल कानन की एक चण्डरी की नन्हीं सी पत्ती के छोर पर विदा लेने वाली श्यामल रजनी के शोणपूर्ण अश्रु-विन्दु के समान लटकते हुए एक हिम कण को कभी देखा है ? और उन्हे लुप्त होते हुए भी देखा होगा । उसी मेघ-खण्ड या हिम कण की तरह मेरी भी विलक्षण स्थिति है । मैं कैसे कह सकता हूँ कि कहाँ रहता हूँ और कब तक रह सकूँगा । मुझसे न पूछो । इत्यादि

ये गद्य में होते हुए भी कवित्वपूर्ण हैं । सिद्धार्थ के संभाषण में द्विजेन्द्र-लाल राय की स्पष्ट छाप मिलती है । द्विजेन्द्र बाबू ने बँगला में ऐसे गभीर अवसरों पर गद्य-गीतों का सुंदर प्रयोग किया और हिन्दी में यह योजना उन्हीं के अनुकरण से प्रारंभ हुई ।

संस्कृत नाटकों में वार्तालापों के बीच पद्यों का प्रयोग कवित्वमय वातावरण उपस्थित करने के लिए हुआ करता था । हिन्दी में पद्यों का प्रयोग तो अवश्य हुआ, परंतु उनसे कवित्वमय वातावरण की सृष्टि न हो सकी, क्योंकि ये पद्य केवल 'भाषा-शैली के अलंकार' मात्र थे, उनमें वास्तविक कवित्व का लेश भी न था । इसीलिए 'प्रसाद' 'उग्र', सुदर्शन इत्यादि नाटककारों ने इन पद्यों का ग्रहणकार किया । कवित्वपूर्ण वातावरण की सृष्टि के लिए बँगला के प्रसिद्ध नाटककार द्विजेन्द्र बाबू ने गीतों की परंपरा चलाई जो समय-समय पर रगमच पर अधव नैपथ्य ने गाए जाते थे । ग्रीक नाटकों में कोरस (Chorus) का भी यही उद्देश्य था । हिन्दी में भी इसी का अनुकरण होने लगा । वास्तव में कवित्वपूर्ण वातावरण की सृष्टि गीति-काव्य तथा गीतों ने ही होती है, उन सुष्ठु कवियों ने नहीं जो चरित्रनाथ भट्ट, मैथिलीशरण गुप्त इत्यादि संभाषण के बीच में गद्य देते थे ।

पारसी नाटकों में गानों का बड़ा प्रचार था । 'इन्दु-नभस' में जादे ने अधिक गाने ही दिये । शायद ओवेर और सहजाना के प्रभाव ने गानों का

रिवाज चल पड़ा था। परन्तु पागड़ी नाटकों के गाने भद्रे, कुरुनिपूर्ण तथा अश्लील हुआ करते थे। 'शकुन्ता' जैसी नायिकाएँ भी 'पतनी स्मर वल साय' जैसे भद्रे गाने गाती थीं। कुछ गानों के नमूने 'गिर' :

बलम क रौंटी लँहो कि नैन पिरादे जोय ।

[आवसी नाग]

अथवा—हैं जोपन आया उमग पर प्यारियो इत्यादि

ये गाने उस समय के दर्शकों को बहुत प्रिय थे। इन गानों में आशिक भाशूक के ढग पर राजारू प्रेममय वातावरण की सृष्टि होती थी। कविता का उनमें लेश भी न रहता था, और यदि रहता भी था तो उर्दू कविता का। हरिश्चन्द्र-स्कूल के नाटककार मुक्तक पद्याँ के द्वारा रातिकालीन कविता का वातावरण उपस्थित करते थे परन्तु कुछ नाटककार पद, दुमरी, दादरा इत्यादि गानों का भी प्रयोग किया करते थे। हरिश्चन्द्र ने 'नालदेवा' नाटक में 'सोओ मुल निदिया प्यारे ललन' नामक गीत लिखा था। उल्देवप्रसाद मिश्र ने 'प्रभास-मिलन' नाटक में दुमरी, दादरा, चैती इत्यादि अनेक प्रकार के गाने लिखे। यथा :

बिन पिया मोहि कल न परत, मन में रहत यही अँवेश,

जुयना मुरत, जियरा जरत, पाती बिलि न भेजो संदेश । इत्यादि

नाटकों के द्वितीय उत्थान काल में साहित्यिक नाटककारों ने पुराने गीतों के ढग का बहिष्कार प्रारम्भ कर दिया और पद, दादरा, दुमरी इत्यादि प्रयोग बहुत कम रह गया। पारसा ढग के नाटकों में अवश्य इस प्रकार के गाने चलते थे और साथ ही साथ गजल और थियेटर तर्ज के गाने भी। कता से लिखे जाते थे। 'प्रसाद' इत्यादि नाटककार नए ढग के गीतों का प्रयोग नाटकों के गीतों में करने लगे। यथा, जयशंकर प्रसाद 'पि नाटक में लिखते हैं :

उठती है बहर हरी हरी —

पतवार पुरानी, पवन प्रलय का कैसा किये पछेड़ा है।

निस्तब्ध जगत है, कहीं नहीं कुछ, फिर भी मचा बखेड़ा

नक्षत्र नहीं है कुछ निशा में, बीच नदी में चेड़ा

"हों पार लगाआ, घबराआ मत" कितने यह स्वर छेड़ा

उठती है बहर हरी

हिबिम्ब—[सब शोर सूँघता हुआ] चरी देखु त कहीं मनई है । कहीं कइयों जाने जानि परत बाटै ।

हिबिम्बा—अरे उहका परे अई देखु न । इत्यादि

उसो नाटक के द्वितीय अंक के तीसरे दृश्य में दो गाँव वाले एक चट्टवाड़ा से बातें कर रहे हैं । गाँव वाले तो बोली का प्रयोग करते हैं, परंतु चट्टवाड़ा खड़ी बोली का प्रयोग करता है । 'प्रसाद' के नाटकों में सभी पात्र संस्कृत-भाषित शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करते हैं । उन्होंने भाषा में कोई मेद-भाव नहीं रखा, यहाँ तक कि 'राज्यभ्रंश' नाटक में सुरमा मालिन भी संस्कृत तत्सम-युक्त हिन्दी का प्रयोग करती है । यथा 'राज्यभ्रंश' अंक प्रथम, दृश्य प्रथम में :

शान्तिदेव—सुरमा अभी बिलम्ब है ।

सुरमा—क्या बिलम्ब है प्रियतम ! देखा मैं मणिक का छुर सींचती हूँ, वह भी मुझे घँघित नहीं रखता—छाया, सुगंध और फूलों से जीविका-दान देता है, किन्तु तुम कितने निष्ठुर हो । तुम्हारी ओखों में दया का संकेत भी नहीं । इत्यादि

भिन्न-भिन्न चरित्रों की भाषा में अंतर कर देने में सभाषण अधिक यथार्थवादी हो जाते हैं, क्योंकि जीवन में भिन्न-भिन्न श्रेणियों के पुरुष भिन्न-भिन्न प्रकार की भाषा बोलते हैं । 'प्रसाद' के नाटकों का यह दोष उनके कथानक की गंभीरता और प्राचीनता में छिप जाता है । सभी पात्र हजारों वर्ष पूर्व स्फुटगुप्त, चंद्रगुप्त तथा हर्षवर्धन के जल के हैं । कौन कह सकता है कि उस समय सभी लोग संस्कृत नहीं बोल सकते थे । कहा जाता है कि राजा भोज के राज्य में दूध-दही बेचने वालों खालिन् और पनिहासिन् भी संस्कृत बोल लेती थीं ।

आधुनिक नाटकीय विधानों पर एक दृष्टि डालने से पता चलता है कि हिन्दी नाटककारों ने पारचात्य नाट्य-कला का यथार्थवाद और रंगमंच की सुविधाएँ तो ग्रहण ले लीं, परंतु संस्कृत नाटकों का कविवचन वात्पराय नहीं जाने दिया । पारचात्य प्रभाव ने हमने प्रस्तावना का अंत का दिया, नाटक में कथानक-वैचित्र्य और कथानक-सौन्दर्य की प्रारंभिक प्रतिष्ठा की उन्ने पकी और दृश्यों में दिन-रात और विविध दृश्य-दृश्यांतों की व्यवस्था की, परंतु हमने नाटकों में से कविता नहीं जाने दिया, बल्कि हमने

भिन्न-भिन्न भाषा का प्रयोग है। संस्कृत नाटकों में राजा, द्राक्षणा, सेनापति तथा राजसभासद संस्कृत का प्रयोग करते थे और स्त्री पात्र तथा अन्य अपद नीच जाति के लोग विविध प्रकार की प्राकृत भाषाओं का प्रयोग करते थे। पारसी नाटकों में इस प्रकार का कोई भेद नहीं था, सभी चरित्र हिन्दु-स्तानी का प्रयोग करते थे। साहित्यिक नाटककारों ने भिन्न-भिन्न चरित्रों को भाषा में भेद रखना उचित समझा। राधाकृष्ण दास रचित 'महाराणा प्रताप नाटक' में मुसलमान पात्र उर्दू बोलते हैं, हिन्दू पात्र शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करते हैं और पुर्तगाली एक विशेष प्रकार का मिश्रित हिन्दी-उर्दू का प्रयोग करते हैं। यथा :

खोदावंत ! अम पोर्तुगीज है, आमरा नाम आरास्यइन है। आमारा गोष्ठा के गवर्नर ने अमको हजर के लिए यहुत सा नजर लेकर भेजाठा। इत्यादि

इसी प्रकार बलदेव मिश्र रचित 'प्रभास मिलन' नाटक में कृष्ण, वसुदेव, नारद और इसी प्रकार के अन्य पात्र सड़ी बोली हिन्दी का प्रयोग करते हैं; ग्वालबाल, राधा, यशोदा और गोपियाँ ब्रजभाषा में बातचीत करती हैं और द्वारपाल कनौजी बोली का प्रयोग करता है। परन्तु द्वितीय उत्थान में साहित्यिक नाटकों में विविध पात्रों की भाषा में कोई विशेष अंतर नहीं रखा गया। हाँ, कहीं-कहीं जब मजदूर, किसान इत्यादि आते हैं तो वे बोलियों में बातचीत करते हैं। माधव शुक्ल रचित 'महाभारत' में प्रथम अंक के पंचम गर्भांक में मजदूर लोग अपनी बोली में इस प्रकार बातें करते हैं :

मंसा—जै गोपाल भीखू, कहः कस हाज चाल हई।

भीखू—हाज चाल का घताई भीखू, हमरौ तौ हई तार हवै, चार मिळा तो हम ही ठहरेन ते मा ननकई जय ते आयल हवै, ओहिका भइकरौ पीछे पीछे लगल चलल आयल हवे। इत्यादि

मिश्रबधु रचित 'पूर्व भारत' में राजसगण बोलियों में बातचीत करते हैं, शुद्ध खड़ी बोली में नहीं। यथा, अंक द्वितीय, दृश्य प्रथम में देखिए :

[हिडिम्ब और हिडिम्बा प्रवेश ।]

हिडिम्ब—[सय और सू घता हुआ] बहिनी ! कहूँ मनुसाइधि आवत्ये ।

हिडिम्बा—भैया जानि त भहूँ क पति अहै ! का घात है ?

हिबिम्ब—[सब घोर सूँघता हुआ] अरी देखु त कहीं मनई हैं । कहुँ कह्यौ
जने जानि परत बाटें ।

हिबिम्बा—अरे उद्दवा परे अहँ देखु न । इत्यादि

उसी नाटक के द्वितीय अंक के तीसरे दृश्य में दो गाँव वाले एक चट्टवाज़ से
बातें कर रहे हैं । गाँव वाले तो बोली का प्रयोग करते हैं, परन्तु चट्टवाज़
खड़ी बोली का प्रयोग करता है । 'प्रसाद' के नाटकों में सभी पात्र
संस्कृत-भाषित शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करते हैं । उन्होंने भाषा में कोई भेद-भाव
नहीं रखा, यहाँ तक कि 'राज्यभ्री' नाटक में सुरमा मालिन भी संस्कृत तत्सम-
युक्त हिन्दी का प्रयोग करती है । यथा 'राज्यभ्री' अंक प्रथम, दृश्य प्रथम में :

शान्तिदेव—सुरमा अभी बिलम्ब है ।

सुरमा—क्या बिलम्ब है प्रियतम ! देवों में मरिचक का डूप सींचती है, वह
भी मुझे घँघित नहीं रखता—छाया, सुगंध और फूलों से जीविका-
दान देता है, किन्तु तुम कितने निष्ठुर हो । तुम्हारी ओखों में दया का
संकेत भी नहीं । इत्यादि

भिल-भिल चरित्रों की भाषा में अंतर कर देने से सभाषण अधिक यथार्थवादी
हो जाते हैं, क्योंकि जीवन में भिल-भिल क्षणियों के पुरुष भिन्न-भिन्न
प्रकार की भाषा बोलते हैं । 'प्रसाद' के नाटकों का यह दोष उनके कथानक
की गंभीरता और प्राचानता में छिप जाता है । सभी पात्र हजारों वर्ष
पूर्व स्कंदगुप्त, चंद्रगुप्त तथा हर्षवर्धन के काल के हैं । कौन कह सकता है
कि उस समय सभी लोग संस्कृत नहीं बोल सकते थे । कहा जाता है कि
राजा भोज के राज्य में दूध-उदही बेचने वाली खालिनें और पतिहारिनें भी
संस्कृत बोल लेती थीं ।

आधुनिक नाटकीय विधानों पर एक दृष्टि डालने से पता चलता है कि
हिन्दी नाटककारों ने पार्श्वात् नाट्य-कला का यथार्थवाद और रंगमंच की
सुविधाएँ तो अवश्य ले लीं, परन्तु संस्कृत नाटकों का कविवचन व्यवहार
नहीं जाने दिया । पार्श्वात् प्रभाव से हमने प्रस्तावना का अंत कर दिया,
नाटक में कथानक-वैचित्र्य और कथानक-नैर्दय्य की प्रारंभ प्रविष्टि की, उन्ने
अंगों और दृश्यों में विन्यासित कर विविध रस-रसपटनों की प्रवृत्तियाँ
की, परन्तु हमने नाटकों में से कविता नहीं जाने दिया, बल्कि हमने

भिन्न-भिन्न भाषा का प्रयोग है। संस्कृत नाटकों में राजा, ब्राह्मण, मेनापति तथा राजसभासद संस्कृत का प्रयोग करते थे और ग्री पात्र तथा अन्य अपद नीच जाति के लोग विविध प्रकार की प्राकृत भाषाओं का प्रयोग करने थे। पारसी नाटकों में इस प्रकार का कोई भेद नहीं था, सभी चरित्र हिन्दु-स्तानी का प्रयोग करते थे। साहित्यिक नाटककारों ने भिन्न-भिन्न चरित्रों की भाषा में भेद रखना उचित समझा। राधाकृष्ण दास रचित 'महाराणा प्रताप नाटक' में मुसलमान पात्र उर्दू बोलते हैं, हिन्दू पात्र शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करते हैं और पुर्तगाली एक विशेष प्रकार का मिश्रित हिन्दी-उर्दू का प्रयोग करते हैं। यथा :

खोदावंत ! अम पोतुंगीज है, आमरा नाम आरास्याह्न है। अमारा गोघा के गवनर ने अमको एजूर के लिए यतुत सा नजर लेकर भेजाअ। इत्यादि

इसी प्रकार बलदेव मिश्र रचित 'प्रभाम मिलन' नाटक में कृष्ण, वसुदेव, नारद और इसी प्रकार के अन्य पात्र खड़ी बोली हिन्दी का प्रयोग करते हैं, ग्वालबाल, राधा, यशोदा और गोपियाँ ब्रजभाषा में बातचीत करती हैं और द्वारपाल कजौजी बोली का प्रयोग करता है। परन्तु द्वितीय उत्थान में साहित्यिक नाटकों में विविध पात्रों की भाषा में कोई विशेष अंतर नहीं रखा गया। हाँ, कहीं-कहीं जब मजदूर, किसान इत्यादि आते हैं तो वे बोलियों में बातचीत करते हैं। माधव शुक्ल रचित 'महाभारत' में प्रथम अंक के पंचम गर्भक में मजदूर लोग अपनी बोली में इस प्रकार बातें करते हैं :

मंसा—जै गोपाल भीख, कहः कस हाव चाल हई।

भीखू—हाल चाल का यताई भीखू, हमरौ तौ इहे तार हवै, चार सिक्का तो हम ही ठहरेन ते मा ननकई जब ते आयल हवै, ओहिक्का भइकरौ पीछे पीछे लाराव चलल आयल हवे। इत्यादि

मिश्रवधु रचित 'पूर्व भारत' में राजसगण बोलियों में बातचीत करते हैं, शुद्ध खड़ी बोली में नहीं। यथा, अंक द्वितीय, दृश्य प्रथम में देखिए :

[हिडिम्ब और हिडिम्बा प्रवेश ।]

हिडिम्ब—[सय ओर सू घता हुआ] बहिनी ! कहे मनुसाइधि आवत्ये।

हिडिम्बा—मैया जानि त महुँ क पति अहै ! का घात है ?

हिडिम्ब—[सब ओर सूँघता हुआ] अरी देखु त कहीं मनई हैं । कहीं कइयौ जने जानि परत बाटे' ।

हिडिम्बा—अरे उहका परे अई देखु न । इत्यादि

उसी नाटक के द्वितीय अंक के तीसरे दृश्य में दो गाँव वाले एक चट्टवाज़ से बातें कर रहे हैं । गाँव वाले तो बोली का प्रयोग करते हैं, परंतु चट्टवाज़ खड़ी बोली का प्रयोग करता है । 'प्रसाद' के नाटकों में सभी पात्र संस्कृत-भाषित शुद्ध हिन्दी का प्रयोग करते हैं । उन्होंने भाषा में कोई भेद-भाव नहीं रखा, यहाँ तक कि 'राज्यश्री' नाटक में सुरमा मालिन भी संस्कृत तत्सम-युक्त हिन्दी का प्रयोग करती है । यथा 'राज्यश्री' अंक प्रथम, दृश्य प्रथम में :

शान्तिदेव—सुरमा अभी बिलम्ब है ।

सुरमा—क्या बिलम्ब है प्रियतम ! देखो मैं मखिलक का घुप सींचती हूँ, वह भी मुझे घंचित नहीं रखता—छाया, सुगंध और फूलों से जीविका-दान देता है, किन्तु तुम कितने निष्ठुर हो । तुम्हारी ओलों में दया का संकेत भी नहीं । इत्यादि

भिन्न-भिन्न चरित्रों की भाषा में अंतर कर देने से सभाषण अधिक यथार्थवादी हो जाते हैं, क्योंकि जीवन में भिन्न-भिन्न श्रेणियों के पुरुष भिन्न-भिन्न प्रकार की भाषा बोलते हैं । 'प्रसाद' के नाटकों का यह दोष उनके कथानक की गंभीरता और प्राचीनता में छिप जाता है । सभी पात्र हजारों वर्ष पूर्व स्कंदगुप्त, चंद्रगुप्त तथा हर्षवर्धन के काल के हैं । कौन कह सकता है कि उस समय सभी लोग संस्कृत नहीं बोल सकते थे । कहा जाता है कि राजा भोज के राज्य में दूध दही बेचने वाला ग्वालिन और पनिहारिन भी संस्कृत बोल लेती थीं ।

प्राधुनिक नाटकीय विधानों पर एक दृष्टि डालने से पता चलता है कि हिन्दी नाटककारों ने पश्चात्त्य नाट्य-कला का यथार्थवाद और रंगमंच की सुविधाएँ तो अवश्य ले लीं, परंतु संस्कृत नाटकों का कवित्वमय वातावरण नहीं जाने दिया । पश्चात्त्य प्रभाव ने हमने प्रस्तावना का अंत कर दिया, नाट्य में कथानक-वैचित्र्य और कथानक-सौन्दर्य की प्राप्ति-प्रतिष्ठा की उन्हीं ओर और दृश्यों में विभाजित कर विविध दृश्य-दृश्यावली की व्यवस्था की, परंतु हमने नाट्यों में से कविता नहीं जाने दिया. वगन् गानों

के प्रयोग तथा गद्य गीतों के उपयोग से कवित्व का अनुपम रङ्ग। बंगला के गिरीश घोष यथार्थवाद। नाटककार हैं और डा० एल० गय सरुन नाट्य-शास्त्र के कवित्वमय वातावरण और पाश्चात्य के यथार्थवाद के समन्वय के प्रतिनिधि स्वरूप हैं। परन्तु हिन्दी में गिरीश घोष का उतना प्रचार नहीं हुआ जितना डॉ० एल० गय का। इसमें हिन्दी नाटककारों और दर्शकों की प्रवृत्ति का अनुमान अच्छी तरह लग जाता है। हमने नवीन रंगमंच की आवश्यकताओं के कारण तथा कथानक-वैचित्र्य और सौन्दर्य की रक्षा के लिए अपने नाटकीय विधानों में अनेक परिवर्तन किए, परन्तु जहाँ तक कविता, आदर्शवाद और काव्य न्याय (Poetic Justice) का संबंध है, हमने सदा संस्कृत नाटकों का आदर्श ग्रहण किया। उदाहरण के लिए दुःखात नाटकों को लीजिए। हिन्दी में दुःखात नाटकों का प्रचार नहीं हो सका। लगभग सभी नाटकों में नायक की विजय दिखाई जाती है। लाला श्रीनिवास दास ने पहले पहल अपने 'रणधीर प्रेममोहिनी नाटक' को दुःखात बनाया था, परन्तु किसी ने भी उसका अनुकरण नहीं किया।

कथानक और चरित्र

अमेरिका के एक प्रसिद्ध समालोचक ने नाटकों के विकास की एक बहुत ही सुंदर और सक्षिप्त रूपरेखा इस प्रकार खींची है :

First the deed, then the story, then the play, that seems to be the natural development of the drama in the simplest form.

अर्थात्—पहले कार्य, फिर कहानी और फिर नाटक अथवा लीला—नाटकों के स्वाभाविक विकास का यही सरलतम रूप जान पड़ता है। किसी राष्ट्र और जाति के महापुरुषों के महान् कार्य उस राष्ट्र और जाति की अक्षय संपत्ति होते हैं, और उस राष्ट्र की जनता उन महापुरुषों के महत् कार्यों को लीला अथवा नाटक के रूप में प्रदर्शित कर उनके प्रति अपना सम्मान प्रकट करती है। हमारे महापुरुषों के महत् कार्य रामायण, महाभारत और अठारह पुराणों में संचित हैं जिनके आधार पर अनेक महाकाव्यों और नाटकों की रचनाएँ हुईं। इसी प्रकार ईरान, अरब और पाश्चात्य देशों के महत् कार्य उनके साहित्य में संचित हैं। उन्नीसवीं शताब्दी के अंतिम काल में मुद्रण-यंत्र की

सुविधाओं के कारण पढ़ी-लिखी जनता रामायण, महाभारत, पुराण, काव्य और नाटक, ईरान की प्रेमकथाओं और दंतकथाओं, अरब के 'सहस्र-रजनी-चरित्र' तथा अँगरेज़ी साहित्य की विविध कथाओं से परिचित होने लगी। भिन्न-भिन्न रुचि की जनता को भिन्न-भिन्न प्रकार की कथाएँ पसंद आने लगी। रुचि की दृष्टि से बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक वर्षों में जनता पाँच भिन्न वर्गों में विभाजित की जा सकती है। प्रथम वर्ग की जनता आधुनिक शिक्षा और संस्कृति के केन्द्रों से बहुत दूर गाँवों में रहा करती थी और खेती-बारी में अपना जीवन व्यतीत करती थी। उसकी शिक्षा रामायण और भागवत तक ही सीमित थी और उसकी प्रवृत्ति और रुचि धार्मिक थी। रामलीला, रासलीला और पूरन भक्त तथा गोपीचंद इत्यादि धार्मिक महापुरुषों की लीलाओं से वह अपना मनोरंजन कर लिया करती थी। दूसरा वर्ग उस नागरिक जनता का था जो आधुनिक शिक्षा और संस्कृति के केन्द्रों में तो रहती थी, परंतु इस नई सभ्यता और शिक्षा से भला भाँति परिचित न थी। उस पर मुसलमानों दरबारों तथा राजसभाओं के वातावरण का प्रभाव पड़ा था। वह उर्दू गज़लों के बाज़ार प्रेम तथा लैला और मजनून, शीरी और फरहाद की प्रेमकथाओं पर जान देती थी। एक ओर तो वह उर्दू और फारसी की 'इश्क'-संस्कृति से प्रभावित थी और दूसरी ओर रीतिविधों की श्रृंगारी प्रवृत्ति से। वह राम और कृष्ण, हनुमान और युधिष्ठिर का पौराणिक कथाओं से ऊब गई थी, राजा और महाराजा से उसे घृणा हो चली थी। वह तो रंगमंच पर प्रेम के दीवानों और इश्क के मतवालों को देखना चाहती थी, रोमांचकारी दृश्य और उच्चक्र भावनाएँ उसे अत्यंत प्रिय थीं। खरपा में यह वर्ग अन्य सभी वर्गों से बहुत बड़ा था और किसी अर्थ में बहुत महत्वपूर्ण भी था, क्योंकि नगर की धनवान जनता इसी वर्ग में थी जो दिन भर दुकानों पर, आफिसों में तथा सड़कों पर काम करती और रात को इसी प्रेमलीलाओं और रोमांचकारी दृश्यों से अपना मनोरंजन करती थी। फारसी कपनियों इसी वर्ग की जनता के लिए फार्सी की प्रेमकथाओं और अँगरेज़ी साहित्य के प्रेमखानों के आधार पर रोमांचकारी नाटक बनाए जाते थे।

तीसरा वर्ग उन लोगों का था जो पढ़े-लिखे और शिक्षित थे और जिन्हें प्रवृत्ति धार्मिक थी। वे रामायण और महाभारत को धर्मग्रंथ मानते थे और प्राचीन कवियों, नाटकों तथा पुराणों का अध्ययन करते थे। वे अपनी रंगमंच के रोमांचकारी प्रेमखानों के द्वारा जो दृष्टि में देखते थे वे अपने पृष्ठों के

महत् कार्यों के प्रशंसक थे, पौराणिक महापुरुष उनके आदर्श में आगे उन्दी की कथाएँ वे प्रेम से पढ़ते थे। यह वर्ग भी काफी बड़ा था और इसका प्रभाव समान और राष्ट्र पर भी विशेष था। इस वर्ग के लिए पौराणिक नाटकों की रचनाएँ हुईं। एक चौथा वर्ग उन लोगों का था जो पें-लिसे और शिक्षित तो अवश्य थे, परन्तु उनकी प्रवृत्ति धार्मिक नहीं थी, वरन् वे राष्ट्रीय भावनाओं के पोषक और देशभक्त थे। वे अपने अतीत गौरव, प्राचीन सभ्यता और साहित्य पर जान देते थे। वे पुरातत्व विभाग की नई योजनाओं में बहुत प्रभावित हुए थे और भारत की प्राचीन सभ्यता के स्वप्न देगा करते थे। यह वर्ग सख्या की दृष्टि से बहुत छोटा था, फिर भी इस वर्ग में वे लोग थे जिनके हाथ में भारत का भविष्य था। इन्होंने ऐतिहासिक नाटकों की सृष्टि की और अपने अतीत गौरव का चित्र चित्रित किया।

एक पाँचवाँ वर्ग उन लोगों का था जो सामाजिक, राजनीतिक, धार्मिक और साहित्यिक सुधारक थे। उन्नीसवीं शताब्दी में शिक्षा के प्रसार और पुस्तकों तथा पत्र पत्रिकाओं के प्रचार से जनता में एक जागृति सी आ गई थी। देश में सुधारक पैदा हो रहे थे जो धार्मिक, सामाजिक, राजनीतिक कुरीतियों पर कुठाराघात कर रहे थे। आर्य समाज ने समाज की जड़ हिला दी और सैकड़ों उपदेशक और भजनीक बाल-विवाह, विधवा-विवाह, अछूतोद्धार इत्यादि के सत्र में भाग ले रहे थे। इण्डियन नेशनल कांग्रेस राजनीतिक सुधारों के लिए आंदोलन कर रही थी और भारतेन्दु हरिश्चन्द्र, महावीर प्रसाद द्विवेदी आदि विद्वान् साहित्यिक सुधारों के लिए आंदोलन कर रहे थे। इन आंदोलनों से एक सुधारक वर्ग की सृष्टि हो गई थी जो नाटकों के रूप में सामाजिक तथा अन्य कुरीतियों पर व्यंग्य तथा हास्यपूर्ण प्रहसन लिखता था। इस वर्ग के लिए सामयिक सामग्री के आधार पर नाटकों की रचनाएँ हुआ करती थी। इस प्रकार कथानक की दृष्टि से हिन्दी में मुख्य पाँच प्रकार के नाटकों की रचनाएँ हुईं। रामलीला, रासलीला और सागीतों का वर्णन पहले आ चुका है, शेष चार प्रकार के नाटकों के कथानक इस प्रकार हैं :

- (१) प्रेमलीलापूर्ण रोमांचकारी कथानक,
- (२) पौराणिक कथानक,
- (३) ऐतिहासिक कथानक,
- (४) सामाजिक और साहित्यिक सुधार संबंधी सामयिक सामग्री।

(१) रोमांचकारी नाटक

रोमांचकारी नाटक अधिकांश पारसी कपनियों ने उन्नीसवीं शताब्दी के अंत और बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में उपस्थित किए। इन नाटकों के कथानक या तो फ़ारसी के प्रेमाख्यानो और दंतकथाओं से लिए जाते थे अथवा उन्हीं के आदर्श और नमूने पर नाटककार स्वयं कल्पित कर लिया करते थे। सभी नाटकों के कथानक और उनकी मुख्य घटनाएँ प्रायः एक-सी हुआ करती थीं। प्रेमिक प्रेमिकाओं को शोखो और छेड़छाड़, प्रेमिकों के प्रणय के पीछे साहसिक कार्य और प्रतिद्वन्द्वियों के पट्यत्र इत्यादि इनकी प्रधान घटनाएँ होतीं। युवक और युवती क़िसा एकात और मुदर स्थान में मिलते और प्रथम दर्शन ही में उनमें प्रेम हो जाता; परंतु उनके विवाद में अनेक विघ्न पड़ते। ये विघ्न अधिकांश प्रेमियों के वशों की आपस में शत्रुता, अथवा प्रेमिक के निर्धन होने अथवा किसी के अभिभावक की अनिच्छा के कारण उत्पन्न होते। प्रेमी और प्रेमिका को अनेक कष्ट और कठिनाइयाँ सहनी पड़तीं; प्रतिद्वन्द्वियों के पट्यत्रों को विफल करना पड़ता और कभी कभी उनमें युद्ध भी करना पड़ता था। नायक सभी कठिनाइयों को वीरता के साथ सहता था और अंत में भाग्य की प्रेरणा और अपनी वीरता और दृढ़ता ने नायिका ने विवाह करने में सफल होता था। प्रेम का चित्रण इन नाटकों में भारतीय दृष्टिकोण से नहीं होता था, वरन् फ़ारसी कालों के दृष्टिकोण ने जिसमें शोखा, शरारत, छेड़छाड़ इत्यादि की भरमार रहती थी। यथा, जलाल अहमद 'शाद' रचित 'ख़ावे हर्नी' नाटक के प्रथम अंक, द्वितीय दृश्य में देखिए :

सफ़ाज़ न० २ [गाना] फ़ैसी ज़ुल्फ़े निराली, नेरी ख़ोरें हैं जादू भरी

लासों के दिख को लोभाऊँगी।

झाई छाई दुरन में बहार,

तेज़ एरी घरन की बहार,

गात गोरी है, गोरे हैं दोनों ये रात,

हमको शकिन नितारों ने बघाऊँगी।

मन्त्र—प्यारी सफ़ाज़ तुम्हें बहुत ज़रूरी काम से जाना है और फिर बहुत जरूर तुम्हारे पास बरस घाना है। इसलिए ज़रूर मामू के घर पहुँच जाओ और तुम्हें जाने की इजाज़त हो।

तलाज—अच्छा, जाने के पेशतर जो आपने अपनी तस्वीर मेरे का यात्रा किया था, वह तो देते आओ । [तस्वीर देना]

म०—जानमन ! सुशी से ।

त०—मैं सद्गुरु, कैसी प्यारी और सुसूख मातुम लेती है । एक पंसी ही दूसरी तस्वीर मेरे पास भी है ।

म०—यह किसकी है ।

त०—आपकी ।

म०—किस सुसूख ने उतारी है ?

त०—उस सुसूख का नाम है प्यार का फुरिस्ता ।

म०—प्यार का फुरिस्ता ! अच्छा वह तस्वीर कहाँ है ? सुख किया । क्या मैं ज़्यादा कर सकता हूँ ?

त०—शौक से ?

म०—लाइए ।

त०—आप तलाश फुरमाइए ।

म०—कहाँ है ?

त०—मेरे दिलदार दिल में ।

[दोनों का गाना]

म०—चन्दर सूरज तुम पर फिदा अदायें हैं यल्लहार

दिखवर नाजुक नाज़नीन निसार जाँ हज़ार ।

हाथ हैं गोरे रंगीन हिना वाले ॥

फिरो आशिक के गले बाँहें ठाले । इत्यादि

प्रेम का कितना भद्दा और कुरुचिपूर्ण चित्रण है । परतु जनता को ऐसे ही चित्र पसंद थे । इसके अतिरिक्त इन नाटकों में अस्वाभाविकता भी विशेष मात्रा में थी । नायक पचासों आदमियों पर अकेले ही तलवार लेकर दूट पड़ता है और अंत में वही विजयी भी होता है और साथ ही कितने विपक्षियों को घायल भी कर देता है । नायिकाएँ भी कभी-कभी ऐसा ही युद्ध करती हैं । कथानक में दैवघटना (Chance) और संयोग (Coincidence) का ही प्रधान भाग रहता है । बहुत दिन का खोया बालक अचानक नायक के रूप में उपस्थित हो जाता है अथवा बहुत ही स्वस्थ और दृष्ट-पुष्ट पुरुष बात की बात में मर जाता है ।

इन नाटकों की सबसे प्रधान विशेषता अतिनाटकीय (Melodramatic) प्रसंगों की बहुलता है। नाटककार सर्वदा रोमांचकारी और उत्तेजक दृश्यों की खोज में रहते थे और समय कुसमय किसी भी तरह अतिनाटकीय प्रसंगों के द्वारा इन दृश्यों की अवतारणा किया करते। भय, घृणा, क्रोध इत्यादि उत्तेजक भावनाएँ ही जिनसे मानव-हृदय की तंत्री एक बार ही झकृत होकर छिन्न-भिन्न हो जाती है, इन नाटकों में अधिकता से पाई जाती है। परंतु आश्चर्य की बात तो यह है कि इनके रहते हुए भी नाटकों का नैतिक आदर्श बहुत ही ऊँचा और दृढ़ रहा। अंत में सत्य और धर्म की ही विजय इन नाटकों में दिखाई जाती थी और खल नेताओं का सर्वदा ही दुःखद अंत होता। सच्चे और पवित्र प्रेम की सर्वदा विजय होती और पटव्यंघकारी सर्वदा पराजित होते। सच्चे और भले आदमियों का सहायक ईश्वर या जो भाग्य और संयोग के चल से असंभव को भी संभव कर देता। इन नाटकों में कितनी ही अशुद्धियाँ थी— इनमें अस्वाभाविकता थी, यथार्थ चित्रण का अभाव था, भाषा कुसविपूर्ण और अश्लील भी होती, अतिनाटकीय और अनाटकीय सामग्री भी उनमें अधिकता से पाई जाती, हास्य प्रायः अश्लील होते, फिर भी जहाँ तक नाटकों के अंत का प्रश्न आता है वहाँ ये नाटक नैतिक आदर्शों की पूरी रक्षा करते थे।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से इन नाटकों में सभी चरित्र प्रकार-विशेष (Types) के अंतर्गत आते हैं—या तो वे आदर्श प्रेमी हैं या आदर्श पटव्यंघकारी, या तो आदर्श नायक हैं अथवा आदर्श मित्र। राजा और रानी, सम्राट् और सम्राज्ञी इन नाटकों में नहीं मिलते, बल्कि इनके विरोधी प्रेमिक और प्रेमिका, नायक और नायिका ही मुख्य चरित्र हैं। सभी चरित्र—स्त्री अथवा पुरुष—निश्चित वर्ग (Fixed category) के अंतर्गत आते हैं। इन नाटकों में जीवन के प्रति बहुत ही सकीर्ण दृष्टिकोण पाया जाता है। ज्वल प्रेम, घृणा, ईर्ष्या और क्रोध इत्यादि साधारण और स्थूल भावनाओं का ही इनमें चित्रण हुआ है। स्त्री पात्र सभी लक्ष्य-ग्रंथों की नायिकाओं के समान हैं जो ज्वल प्रेम, ईर्ष्या और घृणा मात्र जानती हैं; पुरुष पात्र सभी नायकों के समान हैं जो प्रेम और जुड़ में निपुण होते हैं। नाटक का बतव्य ही प्रेम और रोमांच (Romance) के भरा है।

(२) पौराणिक नाटक

पारसी रंगमंच पर १९१२ तक रोमांचकारी नाटकों का बोलबाला रहा। १९१२ में नारायणप्रसाद 'वेताव' ने 'महाभारत' की रचना की जो बहुत ही सफल नाटक रहा। 'वेताव' से भी पहले विनायकप्रसाद 'तालिव' बनारसी ने 'विक्रम-विलास', 'गोपाचंद', 'हरिश्चंद्र' इत्यादि जितने ही पौराणिक नाटकों की रचना की थी, परंतु इस धारा की परंपरा 'वेताव' से ही प्रारंभ होती है। 'वेताव' के पश्चात् आता दश काश्मीरी, राधेश्याम कयाबाचक, हरिकृष्ण 'जौहर', तुलसीदास 'शैदा' तथा अन्य अनेक नाटककारों ने पौराणिक नाटक लिखे। हरिश्चंद्र-रङ्गल के नाटककारों में से कुछ ने पौराणिक नाटक लिखे जैसे, बलदेवप्रसाद मिश्र ने 'प्रभास-मिलन' और 'त्रिचित्र कवि' ने 'द्रौपदी चीर हरण' नाटक लिखा। परंतु नाटकों के द्वितीय उत्थान-काल में अनेक साहित्यिक नाटककारों ने पौराणिक नाटकों की रचना की। बदरीनाथ भट्ट ने 'कुच वन दहन' और 'वेन-चरित्र', माधव शुक्ल ने 'महाभारत' और 'रामायण', मादनमाल चतुर्वेदी ने 'कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक', मैथिलीशरण गुप्त ने 'चंद्रहास' और 'तिलोत्तमा', चंद्रराम भट्टारी ने 'सिद्धार्थ कुमार', विश्वभरनाथ 'कौशिक' ने 'भीष्म', सुदर्शन ने 'अजना', मिश्रचधु ने 'पूर्व भारत' और जयशंकर प्रसाद ने 'सज्जन' और 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' लिखा। इस प्रकार पौराणिक नाटकों की एक बाढ़-सी आ गई। कुछ नाटक ऐसे भी लिखे गए जो पौराणिक नाटकों की श्रेणी में न आते हुए भी मूल रूप में इसी श्रेणी के नाटक हैं। बलदेवप्रसाद मिश्र का 'शंकर-दिविजय', 'हसरत' का 'महात्मा कबीर', 'शैदा' का 'वित्त्वमगल अथवा भक्त सूरदास' और बदरीनाथ भट्ट का 'तुलसीदास' पौराणिक नाटक नहीं हैं, क्योंकि शंकराचार्य, कबीर, सूरदास और तुलसीदास ऐतिहासिक महापुरुष हैं, पुराणों से इनका कोई संबंध नहीं। फिर भी ये नाटक पौराणिक नाटकों की श्रेणी में आते हैं। इसके मुख्य दो कारण हैं। प्रथम, ऐतिहासिक युग के महापुरुष होते हुए भी इतिहास इनके संबंध में बिल्कुल मौन है, इनके जीवन-चरित्र हमें दत्तकथाओं से ही मिलते हैं। दूसरा कारण यह है कि वे धार्मिक महापुरुष थे और दत्तकथाओं में अतिमानुषिक (Superhuman) चित्रित किए गए हैं। कहा जाता है कि स्वयं राम और लक्ष्मण धनुष बाण लेकर तुलसीदास के घर की रक्षा किया करते थे और भगवान् श्रीकृष्ण सूरदास के यहाँ नौकर बनकर रहते थे। इसलिए ये धार्मिक महापुरुष पौराणिक महापुरुषों के तुल्य माने गए।

कथा-वस्तु की विचित्रता और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से पौराणिक नाटक तीन भिन्न प्रकार के नाटकों में श्रेणीबद्ध किए जा सकते हैं। प्रथम श्रेणी उन पौराणिक नाटकों की है जो पारसी रंगमंच अथवा माधारण जनता के लिए अभिनीत नाटक-मंडलियों के रंगमंच के लिए लिखे जाते थे। राधेश्याम कथावाचक, नारायणप्रसाद 'वेताव', तुलसीदत्त 'शैदा', श्रीकृष्ण 'इसरत', बल्देवप्रसाद सर्रे और जमुनादास मेहरा इत्यादि के पौराणिक नाटक प्रथम श्रेणी के अंतर्गत आते हैं। बदरीनाथ भट्ट, माखनलाल चतुर्वेदी, माधव शुक्ल इत्यादि के पौराणिक नाटक दूसरी श्रेणी के अंतर्गत और जयशंकर प्रसाद और सुदर्शन के पौराणिक नाटक तीसरी श्रेणी में आते हैं। इन तीनों श्रेणियों के पौराणिक नाटकों में कथानक के क्रम-विकास और चरित्र-चित्रण की दृष्टि से बहुत अंतर है। पौराणिक नाटकों की मुख्य तीन विशेषताएँ हैं—(१) इनका कथानक धार्मिक होता है, (२) इनमें अतिप्राकृत (Supernatural) प्रसंगों की अवतारणा होती है और (३) ये बहुत ही प्राचीन काल का जीवन चित्रित करते हैं—जिस समय जीवन आज़रून ने बहुत अधिक भिन्न था, जय धर्म, नीति, प्रेम इत्यादि की भावना आधुनिक काल से भिन्न थी। इन तीनों श्रेणी के नाटककारों ने इन तीनों विशेषताओं को भिन्न-भिन्न रूप में चित्रित किया।

(क) वेताव और राधेश्याम का स्कूल

वेताव और राधेश्याम कथावाचक के स्कूल के पौराणिक नाटकों के पोले उपदेश देने की भावना रहती थी। उनका दृष्टिकोण तुधारकों जैसा था। 'वेताव' ने 'पत्नी-प्रताप या सती अनुसूया' नाटक की प्रस्तावना में लिखा है कि इस नाटक का उद्देश्य पारसी रंगमंच के अतर्गत भृंगार-प्रवाह के विरुद्ध पातिव्रत धर्म की नदिमा प्रदर्शित करना है। जमुनादास मेहरा के 'विश्वामित्र' नाटक का भी यही उद्देश्य है। बल्देवप्रसाद सर्रे ने 'राजा शिवि' नाटक की प्रस्तावना में नाटकों का उद्देश्य इस प्रकार लिखा है :

धर्मोपदेश के साथ साथ देशोपति का नाटक दिखाना चाहिए।

इसी प्रकार 'उपा-पतिरुद्ध नाटक' के भूमिका में राधेश्याम कथावाचक लिखते हैं :

पाठकों को इस नाटक में प्रेम मिलेगा, धर्म मिलेगा और कहीं-कहीं शि भी मिलेगी । ज़्यादातर क्या मिलेगा यह मैं भी नहीं जानता ।

सारांश यह कि इन नाटकों का उद्देश्य जनता को कुछ शिक्षा देना होता है वे केवल धर्म की ही शिक्षा नहीं देते थे, वगन् एक ही नाटक में अनेक प्रय की शिक्षाएँ दे जाते थे । अस्तु, राघेश्याम कथावाचक ने 'भक्त प्रह्लाद' नाम में ईश्वर-भक्ति की तो शिक्षा दी ही है, साथ में महात्मा गाँधी के सत्या और अहिंसा, स्त्रियों में शिक्षा-प्रचार तथा आधुनिक साम्यवाद के सच अनेक शिक्षाप्रद दृश्य उपस्थित किए हैं । इसी प्रकार श्रीकृष्ण 'दसरत' महा कबीर' नाटक में हिन्दू-मुस्लिम एकता की शिक्षा देते हैं । ये नाटक समय असमय की कुछ भी परवाद न कर जहाँ तहाँ देशभक्ति, धर्मभ्रं इत्यादि पर शिक्षाप्रद भाषण कराने से कभी नहीं चूकते । बहुत से अप्रासंगिक दृश्य केवल उपदेश देने के लिए ही नाटकों में घुसा दिए जाते थे ।

उपदेशात्मक बातों को जनता के ऊपर अच्छी तरह दर्शाने के लिए स्कूल के नाटककार पौराणिक कथानक की मुख्य कथा-वस्तु के साथ सम और विषमता के लिए मुख्य कथा के आदर्श पर दो एक कल्पित कथाओं सृष्ट कर के नाटक में गौण कथा के रूप में जोड़ देते थे । प्रायः प्रत्येक ना में एक मुख्य कथा और दो गौण कथाएँ होती एक समता के लिए दूसरी विषमता के लिए । उदाहरण के लिए 'वेताव' रचित 'पद्मी-प्रताप सती अनुसूया' ले लीजिए । इसमें मुख्य कथानक सती अनुसूया का है और गौण कथानक है—एक समता के लिए रेवा का जो अपने पातिव्रत धर्म प्रभाव से सूर्य का उदय तक रोक देती है और दूसरा विषमता के लिए । व्यभिचारिणी स्त्री का जो अपने नीच कर्म के लिए दुःख उठाती है । । प्रकार समता और विषमता से सती अनुसूया का चरित्र और भी सुंदर प्रभावशाली हो जाता है और दर्शकों पर इसका प्रभाव द्विगुणित होकर पड़ है । इसी प्रकार गोपाल दामोदर तामस्कर-रचित 'राजा दिलीप नाटक' में मुख्य कथा राजा दिलीप और सुदक्षिणा की नदिनी-सेवा है जो पुराणों से ली है और दो गौण कथाएँ नाटककार की कल्पित हैं जिनका सृजन पौराणिक कथा के समानांतर उसी के आदर्श पर किया गया है । मुख्य कथा से सम के लिए सुताशन और रत्ना की कथा कल्पित की गई है जिनके कोई बच्चा है और इसीलिए वे दुखी हैं और पुत्र-प्राप्ति के लिए कुशिष्ठ नामक ऋषि पास जाते हैं । विषमता के लिए हुताशन और कुदत्ता की कथा कल्पित

गई है जिनके इतने अधिक बच्चे हैं कि वे उनके मरण-पोषण का भी खर्च नहीं चला सकते। समता और विषमता से नाटक का मुख्य उद्देश्य द्विगुण प्रभाव से दर्शकों को प्रभावित करता है। मुख्य कथा में मौलिकता के लिए कोई स्थान नहीं है, वे पुराणों से ली गई हैं और उनमें वे ही आदर्श सुरक्षित हैं। परंतु गौण कथाएँ अधिकांश नाटककारों की मौलिक रचनाएँ हैं और वे मुख्य कथा के आधार पर कल्पित हैं। इनमें हास्य और व्यंग्य का अच्छा पुट मिलता है।

बेताब और राधेश्याम-स्कूल के नाटककारों ने अतिप्राकृत प्रसंगों का पूरा पूरा लाभ उठाया। ये नाटककार सर्वदा रोमांचकारी और आकर्षक दृश्य-दृश्यांतरों की खोज में रहा करते थे क्योंकि जनता इन दृश्यों को बहुत पसंद करती थी। अतिप्राकृत प्रसंग सभी इन दृश्यों के रूप में प्रदर्शित किए गए। जिस कथा में जितने ही अधिक अतिप्राकृत प्रसंग होते उतने ही अधिक दृश्य उस नाटक में प्रदर्शित किए जा सकते थे और वह नाटक उतना ही अधिक प्रचार पाता। जिस कथा में अतिप्राकृत प्रसंग नहीं भी थे वहाँ नाटककारों ने दृश्यों के लिए दो-चार नए कल्पित कर लिए। उदाहरण के लिए 'विश्व' रचित 'भीष्म प्रतिज्ञा' नाटक ले लीजिए। इसमें अतिप्राकृत प्रसंग नहीं के समान थे, परंतु लेखक ने दृश्यों के लिए कुछ प्रसंगों की कल्पना कर ली। भीष्म ने कामदेव को कभी पराजित नहीं किया, परंतु द्वितीय अंक, पंचम दृश्य में मिलता है :

आबाज़ का होना, अग्नि की छपट निकलना और काम (कामदेव) का भीष्म के सामने आना। इत्यादि

इसी प्रकार 'हसरत'-रचित 'महात्मा कबीर' नाटक में जब कबीर हिन्दू-मुस्लिम-एकता पर भाषण देते हैं तब अचानक एक दृश्य सामने आता है जिसमें महात्मा गांधी और मौलाना शौकत अली शेक-हैन्ड करते हुए दिखाई पड़ते हैं। इतना ही नहीं, कबीर के तालों बजाते ही रंगमंच पर विक्टोरिया, एडवर्ड सप्तम और जार्ज पंचम के दर्शन होते हैं।

बेताब-स्कूल के नाटकों में यथार्थ-चित्रण भी उल्लेखनीय है। नाटककार ऐतिहासिक युग से पूर्व के भारत का सुंदर यथार्थ चित्र खींचना चाहते थे, परंतु उन्होंने खींचा क्या ?—आधुनिक जीवन के भद्दे चित्र। उनमें आशिक-माझूकी ढंग के भद्दे प्रेम-प्रसंग, भोग-लिप्ता से भरी हुई नीच प्रवृत्तियाँ और

इधर-उधर की उछलकूद और छेड़छाड़ ही अधिक मिलती है। पौराणिक महापुरुषों के यथार्थ चित्रण के लिए उस युग की संस्कृति, नैतिक अवस्था, सामाजिक नियम और राजनैतिक व्यवस्था के अध्ययन की आवश्यकता थी, परंतु इन नाटककारों ने यह सब अध्ययन कुछ भी नहीं किया, अपना मनमाना एक भद्दा और घृणित चित्र चित्रित किया। इन नाटककारों के अनुसार उस अतीत स्वर्ण-युग के महापुरुष उन्नोसवीं शताब्दी की साधारण जनता से किसी प्रकार अच्छे न थे। 'गंगावतरण' में दो स्वर्गीय देवियों—लक्ष्मी और सरस्वती—के वार्तालाप में लक्ष्मी सरस्वती की निन्दा करती है :

हैंस के बिल लेना तुम्हें आता नहीं,
बोसा भी देना तुम्हें आता नहीं।

जान पड़ता है कि लक्ष्मी और सरस्वती भी कोई दो वेश्याएँ हैं जो इस प्रकार निर्लज्जता का व्यवहार करती हैं। उस युग के महान् व्यक्ति उन्नोसवीं शताब्दी के साधारण मनुष्यों से केवल दो बात में बढ़े थे—प्रथम वे अधिक धार्मिक थे और शास्त्रीय नियमों पर चलते थे और दूसरे वे तपस्वी थे। और सभी बातों में वे आधुनिक मनुष्यों जैसे ही थे। भीष्म, प्राह्लाद, विश्वामित्र जैसे महान् व्यक्ति भी इन नाटकों में तुच्छ मनुष्य बन गए हैं। श्रीकृष्ण 'इसरत'-रचित 'गंगावतरण' में भगीरथ और राजकुमारी की बातचीत सुनिए :

राजकुमारी—आप का निवास-स्थान ?

भगीरथ—पास में प्रेमी हो तो स्वर्ग-उद्यान, नहीं तो उज्ज्वल मैदान।

राजकुमारी—आप का नाम ?

भगीरथ—प्रेम में बदनाम।

राजकुमारी—यदि प्रेमी प्राप्त हो ?

भगीरथ—तब तो अहोभाग्य ! शुभ नाम। इत्यादि

यह है स्वर्ग से गंगा को पृथ्वी पर लाने वाले तपस्वी भगीरथ का चरित्र-चित्रण। इसी को इस स्कूल के नाटककार यथार्थवाद समझे हुए थे।

फिर जब हम इन पौराणिक नाटकों में प्रयुक्त भाषा-शैली को ओर देखते हैं तो और भी निराश होना पड़ता है। 'पत्नी-प्रताप' नाटक का एक दृश्य लौजिए :

यम—सब है :

टपक पड़ती है सब की राख बाहर की सफ़ाई पर,
वरक बिपकाए हैं चौड़ी के गोबर की मिठाई पर ।
झुंघर कागज़ की हूक रही है मक्खन औ मलाई पर,
नज़र क्या जाय इसकी खुश गिज़ाई पर, बढाई पर । इत्यादि

इस भाषा पर, इसकी उपमाओं और रूपकों पर हँसी आए बिना नहीं रहती । कितनी भद्दी भाषा और कितनी भद्दी रुचि है । राघेश्याम कथावाचक की भाषा में साहित्यिकता कुछ विशेष अवश्य है परन्तु उनकी भी उपमाएँ, उत्प्रेक्षाएँ और रूपक कुरुचिपूर्ण और भद्दे हैं । अस्तु, वेताव और राघेश्याम स्कूल के पौराणिक नाटकों का यथार्थवाद भद्दा और कुरुचिपूर्ण है और उसका वातावरण भी बहुत ही भद्दा और कवित्व से हीन है ।

इन नाटकों में चरित्र-चित्रण भी बहुत ही तुच्छ है । अधिकार तो इस स्कूल के नाटककारों ने पुराणों में जैसा चित्रित है उसी प्रकार के चरित्र अंकित करने का प्रयास किया है, परन्तु जहाँ कहीं उन्होंने चरित्र-चित्रण में मौलिकता लाने का प्रयत्न किया वहीं उसे और भी निम्न कोटि का कर दिया । उदाहरण के लिए 'गंगावतरण' में भगीरथ को ले लीजिए । जहाँ तक गंगा के पृथ्वी पर लाने की कथा और उसमें भगीरथ के चरित्र का संबंध है वहाँ तक भगीरथ का चरित्र पुराण से पूर्णतया मिलता है, परन्तु जहाँ नाटककार ने भगीरथ के शेष जीवन को कल्पना के द्वारा चित्रित करने का प्रयत्न किया वहीं वह चरित्र बहुत नीचे गिर गया । वास्तव में ये नाटककार चरित्र की वास्तविक महत्ता नहीं समझते थे । किसी चरित्र के जीवन के कई अंग होते हैं और सभी प्रधान अंगों में एक सामंजस्य होता है । ये नाटककार इस सामंजस्य को समझने में असमर्थ थे । यदि कोई चरित्र बहुत ही सत्यवादी हो तो इसका अर्थ यह नहीं है कि सत्य बोलने में तो वह हरिश्चंद्र के समान है, परन्तु अन्य सभी गुणों में वह बहुत ही साधारण मनुष्य है । यदि वह हरिश्चंद्र के समान सत्यवादी है तो वह साधारण मनुष्य नहीं हो सकता, उसके सारे चरित्र पर एक असाधारणता की छाप लगी होगी । इस बात को वेताव-स्कूल के नाटककार नहीं समझते थे; इसी कारण उन्होंने अनेक पौराणिक महापुरुषों को साधारण मनुष्य की भाँति चित्रित कर दिया है । फिर उनके जीवन का दृष्टि-कोण बहुत ही संकुचित है । उनकी समझ में एक अन्धा आदमी वह है जो

शास्त्रीय नियमों का अध अनुकरण करता है, वह नहीं जो सर्वदा सत्य बोलता है, परोपकारी और सयमी है। इसके अतिरिक्त इनके चरित्र-चित्रण में सजसे बड़ा दोष अतिप्राकृत प्रसंगों के कारण भी आ जाता है। नायक के जीवन के सभी महत्वपूर्ण कार्य किसी अतिप्राकृत शक्ति के कारण-स्वरूप चित्रित किए जाते हैं जिससे उसके चरित्र का महत्त्व नष्ट हो जाता है। इसी कारण जब ये नाटककार किसी सामाजिक अथवा धार्मिक अनियम की ओर हमारा ध्यान दिलाना चाहते हैं तो उन्हें सफलता नहीं मिलती, क्योंकि उनके नायक और नायिकाएँ इतनी बुद्ध और साधारण प्रतीत होती हैं कि उनकी बातों का जनता पर प्रभाव पड़ना असम्भव हो जाता है।

सारांश यह कि वेताव और राधेश्याम स्कूल के पौराणिक नाटक कथा-वस्तु और चरित्र-चित्रण, वातावरण और भाषा-शैली, सभी दृष्टि से निम्न कोटि की रचनाएँ थीं। धार्मिक और उपदेश-प्रवृत्ति के कारण जनता में उनका प्रचार तो पर्याप्त हुआ, परन्तु नाट्य-कला की दृष्टि से उनका महत्त्व कुछ भी नहीं है।

(ख) बदरीनाथ भट्ट का स्कूल

भट्ट-स्कूल के पौराणिक नाटक किसी विशेष उद्देश्य से उपदेश देने के लिए नहीं लिखे गए वरन् उनका ध्येय साहित्यिक रचना मात्र था। इस स्कूल के नाटककारों ने रामायण, महाभारत, पुराण तथा प्राचीन काव्यों और नाटकों से कथानक लेकर, अथवा दंतकथाओं के आधार पर मौलिक तथा अर्द्ध-मौलिक कथा-वस्तु तथा चरित्रों की सृष्टि की। उन्होंने पुराणों का अध अनुकरण नहीं किया वरन् उनके आधार पर अपनी रचि तथा कथा की प्रवृत्ति के अनुसार अनेक परिवर्तन अथवा परिवर्द्धन किए। उन्होंने नए प्रसंगों और नए चरित्रों की अवतारणा की। मौलिकता के लिए इन नाटककारों की गौण कथानकों की सृष्टि नहीं करनी पड़ी। उन्होंने अधिकांश नाटकों में केवल मुख्य कथानक ही रखा, गौण कथानकों की योजना नहीं की, अथवा यदि की भी तो बहुत ही छोटे कथानकों की। वेताव स्कूल की भाँति समानांतर कथा-वस्तु की योजना भट्ट-स्कूल में नहीं हुई। इससे समता और विषमता के द्वारा कथा और चरित्र का अतिरंजित चित्रण संभव नहीं हो सका, परन्तु इससे एक लाभ अवश्य हुआ कि लेखक अपना सारा ध्यान एक ही मुख्य कथा-वस्तु पर केन्द्रित कर सका और नाटक में घटना, प्रसंगों और दृश्यों

की भीड़ नहीं लगी। गोविंदवल्लभ पत-नचित 'वरमाला' का कथानक बहुत ही सरल है, उसमें केवल मुख्य कथा-वस्तु है और गौण कथानकों का नाम भी नहीं। इसलिए उसमें कथा बहुत ही सुलझी हुई, सीधी और सरल है। सभी दृश्य सुसगत और उपयोगी हैं। कथा का क्रम-विकास बहुत ही सुंदर और समुचित है।

अतिप्राकृत प्रसंग भट्ट-स्कूल के पौराणिक नाटकों में बहुत कम मिलते हैं और जहाँ कहीं मिलते भी हैं वहाँ पर उनका उपयोग कथा-वस्तु के विकास के लिए अथवा नायक के उपयुक्त और सुंदर चरित्र-चित्रण के लिए आवश्यक होने के कारण ही हुआ, दृश्य-दृश्यांतर के लोभ से नहीं। अस्तु, 'कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक' में चित्ररथ का वायुयान पर जाना इसलिए आवश्यक था कि चित्ररथ का अनजान में ही गालव मुनि को अजलि में धूकना बिना इसके संभव न था और बिना इस धूक के नाटक का कथानक ही आगे नहीं बढ़ सकता था। इसी प्रकार 'तुलसीदास' नाटक में सुधुआ और बुधुआ का राम-कवच में बँध जाना अतिप्राकृत प्रसंग है, परंतु तुलसीदास की असीम भक्ति का महत्त्व प्रदर्शित करने के लिए इस प्रसंग की विशेष आवश्यकता है। कभी-कभी कोई महान् कवित्वपूर्ण भावना नाटकों में अतिप्राकृत वेश-भूषा में उपस्थित की जाती है। उदाहरण के लिए भवभूति के अमर नाटक 'उत्तर रामचरित' में छाया-सीता को ले लीजिए। छाया-सीता भवभूति की उच्चतम कवि-कल्पना है जो एक अति-प्राकृत चरित्र के रूप में नाटक में अंकित हुई है। मैथिलीशरण गुप्त के 'चंद्रदास' नाटक में नियति भी एक इसी प्रकार की कल्पना है। नाटक में नियति ही सब कार्य करती है परंतु उसे कोई पात्र या पात्री नहीं देख पाते। नियति कवि की एक सुंदर भावना को प्रदर्शित करने के लिए ही रंगमंच पर आती है, नाटक से उसका कोई विशेष संबंध नहीं है। तुलसीदास 'शैश' रचित 'जनक-नदनी' में कर्म (नियति) भी नाटककार की कवित्वपूर्ण भावना प्रकट करने के लिए अतिप्राकृत चरित्र के रूप में आती है।

वातावरण की दृष्टि ने भट्ट-स्कूल के पौराणिक नाटकों में वास्तविक वातावरण की दृष्टि सफलतापूर्वक हो सकी है, परंतु वातावरण यथार्थ होते हुए भी दुग को आत्मा के दर्शन उसमें नहीं होते। 'प्रवाद' के ऐतिहासिक नाटकों में जो दुग की सत्कृति का सुंदर चित्रण मिलता है वह इन पौराणिक नाटकों में नहीं मिलता। बात यह हो कि ये नाटककार पौराणिक दुग की

संस्कृति से परिचित न थे, परन्तु उन्होंने एक ऐसा वातावरण अवश्य उपस्थित किया जो यथार्थ कहा जा सकता है। यथा, 'शंकर-दिग्विजय' नाटक में अन्धेव मिश्र ने उस काल की धार्मिक अराजकता का अन्ध्रा चित्रण किया है। आदर्श में व्यभिचार और अनाचार फैल रहा था, शाक्तधर्म के नेता अभिनव गुप्त मन्त्र-तन्त्र के प्रयोग में मग्न थे, अश्वमेध और कापालिक मद्य मास में डूबे थे और ब्राह्मण सम्प्रदाय के नेता मदन मिश्र कर्मकांड में व्यस्त थे। इस अराजक अवस्था में शंकराचार्य ने जन्म लिया और सभी धर्मनेताओं को शास्त्रार्थ में पराजित कर अपने अद्वैतवाद का प्रचार किया। 'कृष्णार्जुन युद्ध नाटक', 'महाभारत', 'तुलसीदास' इत्यादि सभी नाटकों में वास्तविक वातावरण की सृष्टि हुई है। परन्तु कहीं-कहीं इन नाटकों में काल-दोष भी घुस गए हैं। उदाहरणार्थ, 'तुलसीदास' नाटक में प्रथम अंक के सातवें दृश्य में रानी पिस्तौल द्वारा मेजर और कैप्टेन (आधुनिक उपाधियाँ) को बंदी बनाती है। 'वेन-चरित्र' में इतने पड़्यत्र रचे गए और वे पड़्यत्र भी इस प्रकार के हैं जो सतयुग के मनुष्यों के लिए असंगत और अनुपयुक्त जान पड़ते हैं। 'कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक' में शंख दादा ने पाणिनी के व्याकरण पर जो व्यंग्य बाण छोड़े हैं वे महाभारत-युग के लिए असंभव जान पड़ते हैं। ऐसा जान पड़ता है कि शंख दादा कोई बीसवीं शताब्दी के विद्यार्थी हैं जो पाणिनी को कोसते हुए व्यंग्य बाण चला रहे हैं।

चरित्र-चित्रण की दृष्टि से भट्ट-स्कूल के नाटककार वेताव-स्कूल के नाटककारों से कहीं अधिक सफल रहे हैं। यों तो इस स्कूल के लेखक भी आदर्श और महत् चरित्रों की सृष्टि नहीं कर सके और न उनका ध्यान और ध्येय चरित्रों के आदर्श चित्रण की ओर ही था, परन्तु फिर भी उन्होंने महान् चरित्रों को तुच्छ और साधारण चरित्र बनाकर उनका महत्त्व नष्ट नहीं किया। वे चरित्र की महत्ता समझते थे और चरित्र के प्रधान अंगों के सामनस्य की भावना भी उनमें थी। यह सत्य है कि वे महत् चरित्रों को कल्पना नहीं कर सके, परन्तु इसका कारण यह है कि वे चरित्र-चित्रण की ओर उतना ध्यान नहीं देते थे जितना कि कथा-वस्तु के सौन्दर्य और क्रम-विकास की ओर देते थे। 'तुलसीदास', 'वेन चरित्र', 'चंद्रहास' और 'सिद्धार्थ-कुमार' जैसे चरित्र-प्रधान नाटकों में भी नायकों की महत्ता और चरित्र की विशेषता की ओर कोई संकेत नहीं किया गया। 'शंकर-दिग्विजय'

में शंकराचार्य ने शास्त्रार्थ में सभी विद्वानों को पराजित किया और स्वयं व्यास भगवान् ने आकर उनका आदर किया और प्रशंसा की, परन्तु नाटक में कहीं भी इस बात का पता नहीं चलता कि आखिर शंकराचार्य इतने महान् हो कैसे गए और उन्होंने अपने अद्वैतवाद सिद्धांत की कल्पना कैसे की। इन नाटकों में घटनाओं और प्रसंगों की क्रिया और प्रतिक्रिया तो अवश्य मिलती है परन्तु मनोवैज्ञानिक चित्रण की ओर लेखकों का ध्यान भी नहीं गया। इसी कारण इन नाटकों में किसी भी चरित्र का सुंदर मनोवैज्ञानिक चित्रण नहीं मिलता।

(ग) प्रसाद-स्कूल

जयशंकर प्रसाद, सुदर्शन इत्यादि नाटककारों ने भी दो-एक पौराणिक नाटक लिखे जिनका कथानक तो पुराणों से लिया गया था, परन्तु उनमें पौराणिक नाटकों की प्रतिनिधि विशेषताएँ नहीं मिलतीं, क्योंकि न तो वे धार्मिक हैं, न उनका वातावरण धार्मिक है और न उनमें अतिप्राकृत प्रसंगों का प्रदर्शन है। इस कारण वे सभी दृष्टियों से प्रसाद-स्कूल के ऐतिहासिक नाटकों की श्रेणी में आते हैं और उनका विवरण ऐतिहासिक नाटकों के साथ दिया जायगा।

ऐतिहासिक नाटक

पौराणिक नाटकों के पश्चात् संख्या में ऐतिहासिक नाटकों का स्थान है। इस दिशा में जयशंकर प्रसाद सर्वश्रेष्ठ नाटककार हैं। 'राज्यश्री', 'विशाल' और 'अज्ञातशत्रु' 'प्रसाद' की प्रमुख ऐतिहासिक रचनाएँ हैं। सुदर्शन-रचित 'अजना' और 'उम्र' का 'महात्मा ईसा' भी इसी श्रेणी की रचनाएँ हैं। कुछ ऐतिहासिक नाटक एक दूसरे श्रेणी के अंतर्गत आते हैं जिनमें मुख्य बदरीनाथ भट्ट की 'दुर्गावती' और 'चंद्रगुप्त' तथा प्रेमचंद कृत 'कर्बला' है। कुछ बहुत ही साधारण श्रेणी के ऐतिहासिक नाटक और भी लिखे गए, जैसे गोपालगम गहमरी का 'दनबीर नाटक', मनसुखलाल सोजतिया का 'रण बाँकुरा चौहान' और कृष्णलाल वर्मा का 'दलजीत सिंह' इत्यादि।

इन ऐतिहासिक नाटकों की एक विशेषता यह है कि इनका कथानक निम्न और उलझा हुआ होता है और प्रसंगों की भाँड़-झाँड़ लग जाती है। इन नाटकों के कथानक का क्रम-विकास बहुत कुछ उपन्यासों से जैसा गया है।

जिस प्रकार उपन्यासों में कई कथाओं की क्रिया और प्रतिक्रिया दिगाई पड़ती है उसी प्रकार ऐतिहासिक नाटकों में कई कथाओं की क्रिया और प्रतिक्रिया के कारण कथानक कुछ उलझा हुआ सा रहता है। उपन्यासों में इस उलझन को सुलझाने के लिए लेखक कुछ पृष्ठ और खर्च कर सकते हैं परन्तु नाटकों में ऐसी सुविधा नहीं रहती, जिससे नाटककार को प्रायः कुछ अस्वाभाविक घटनाओं और प्रसंगों द्वारा उलझन को सुलझाना पड़ता है। इसने कथानक कुछ उखड़ा-सा, बीच में जुड़ा हुआ और अपूर्ण-सा लगता है। अधिकांश ऐतिहासिक नाटकों में यही दोष मिलता है। इन नाटकों में नाटककार प्रायः बहुत ही ऊँची कल्पना का सहारा लेकर बहुत ही सुंदर और पूर्ण रचना बनाने की इच्छा से कई कथाओं का मिश्रण करते हैं, परन्तु जब कथानक उलझ जाता है तब उन्हें कोई रास्ता नहीं सूझता। वे अपने ही बनाए हुए कथाओं और उपकथाओं के जाल में इतने उलझ जाते हैं कि इनको सुलझाने का उन्हें ध्यान नहीं रहता और किसी प्रकार असंगत और अस्वाभाविक प्रसंगों का सहारा लेकर वे कथानक का अपूर्ण अंत कर देते हैं।

उपरोक्त तीन श्रेणियों के ऐतिहासिक नाटकों में साधारण वर्ग के नाटकों में केवल यह उलझन मात्र मिलती है और कोई विशेषता उसमें नहीं है। वे नाटक के रूप में उपन्यास हैं, उनमें घटनाओं के ऊपर घटनाओं और प्रसंगों के ऊपर प्रसंगों का एक पहाड़-सा लाद दिया गया है, न उनमें चरित्र-चित्रण है न काव्य-सौन्दर्य। कहीं कहीं अतिप्राकृत और अस्वाभाविक प्रसंग भी आगए हैं परन्तु नाटकत्व उनमें कुछ भी नहीं है। मध्य-स्कूल के ऐतिहासिक नाटकों में 'दुर्गावती' का प्रचार हुआ। इस स्कूल के नाटक इसी स्कूल के पौराणिक नाटकों से बहुत कुछ मिलते-जुलते हैं, इनमें कथानक का क्रम और विकास चरित्र-चित्रण इत्यादि सभी बातें पौराणिक नाटकों के समान ही हैं। अंतर इतना ही है कि इन ऐतिहासिक नाटकों का सबंध इतिहास से है, इनके कथानक बहुत कुछ मौलिक हैं और नाटककार के मस्तिष्क की उपज हैं। इनमें स्थान स्थान पर अतिमानुषिक प्रसंग भी मिलते हैं परन्तु बहुत ही कम और जो मिलते भी हैं वे किसी महत् भावना के नाटकीय रूप मात्र हैं।

मध्य स्कूल के ऐतिहासिक नाटक में दो मुख्य दोष पाए जाते हैं जो इस स्कूल के पौराणिक नाटकों में भी मिलते हैं। पहला दोष तो यह है कि इन नाटकों में संघर्ष (Conflict) का रूप अच्छी तरह प्रकट नहीं हो सका है और जो कुछ प्रकट भी हुआ है उसका उपयुक्त चित्रण नहीं हुआ। दूसरा

दोष यह है कि इन नाटकों में ऐसे महत् क्षणों (High moments) का अभाव है जब कि नायक या अन्य कोई मुख्य चरित्र अपनी अतिरंजित भावनाओं का कवित्वपूर्ण प्रदर्शन करता है। इस अभाव के परिणाम-स्वरूप चरित्रों की महत्ता बहुत ही कम हो गई है। किसी चरित्र के सफल चित्रण के लिए केवल घटनाओं और प्रसंगों का ढेर लगा देना या हास्यपूर्ण वार्त्तालाप करा देना ही पर्याप्त नहीं होता, वरन् ऐसे गभीर अवसरों और महत् क्षणों की भी आवश्यकता पड़ती है जब कि चरित्र अपने अतिरंजित भावों और विचारों का स्वतंत्र व्यञ्जना कर सके। 'प्रसाद' के नाटकों में ऐसे अवसर पर्याप्त मात्रा में मिलते हैं परन्तु अन्य किसी नाटककार में इतनी क्षमता नहीं थी।

(क) प्रसाद-स्कूल के ऐतिहासिक नाटक

'प्रसाद' के ऐतिहासिक नाटकों में हिन्दी नाट्य-कला का चरम विकास मिलता है। सफल नाटक में सबसे पहला आवश्यक बात यह है कि उसमें एक सघर्ष—एक अतद्बद्ध—अवश्य हो और वह सघर्ष भी बहुत ही स्पष्ट होना चाहिए। भट्ट-स्कूल के नाटकों में यह सघर्ष है ही नहीं और जहाँ है भी वहाँ स्पष्ट नहीं है। 'प्रसाद' के नाटकों में यह सघर्ष अथवा अतद्बद्ध बहुत ही स्पष्ट है और नाटककार नाटक के प्रारम्भ में ही इस अतद्बद्ध की ओर संकेत कर देता है। अस्तु, 'अज्ञातशत्रु' नाटक के पहले ही दृश्य में नाटककार ने बड़ा चतुरता से अज्ञातशत्रु की क्रूरता, असंयम और विद्रोह, उसकी माता छलना का षड्यन्त्र-प्रियता और पद्मावती तथा उसकी माता विम्बसार की पहली स्त्री वासवी की शांतिप्रियता की ओर संकेत कर दिया है। अज्ञातशत्रु की क्रूरता और विद्रोह, तथा छलना के षड्यन्त्र और विम्बसार तथा वासवी की शांति-प्रियता के बीच जो सघर्ष चला है वही 'अज्ञातशत्रु' का मुख्य विषय है। नाटककार ने इस सघर्ष की ओर प्रथम दृश्य में ही संकेत कर दिया और आगे के दृश्यों में इसी सघर्ष का विस्तृत और विशद चित्रण किया। इसी प्रकार आर्यों और नागों के बीच जो सघर्ष 'जनमेजय का नागयज्ञ' नाटक में चित्रित है उसकी ओर प्रथम दृश्य में ही संकेत कर दिया गया है। यथा :

सरसा—बहन मनसा, मैं तो आज तुम्हारी बात सुनकर चकित हो गई।

मनसा—क्यों ? क्या तुमने वही समस्त रक्षा या कि नाग जाति सदैव मे इसी गिरी अवस्था में है ? क्या इन विरह के रंगमंच पर नागों ने

कोई स्पष्टणीय अभिनय नहीं किया ? क्या उनका अतीत भी वर्तमान की भाँति अंधकारपूर्ण था ? सरमा ऐसा न समझो । आर्यों के सदृश उनका भी इसी भूमि पर विस्तृत राज्य था, उनकी भी एक संस्कृति थी ।

इस एक संभाषण से नाटक के अंतर्गत जो अतर्द्ध नल रहा है उसका सपूर्ण चित्र सामने आ जाता है । आगे के दृश्यों में इसी सघर्ष का सफल चित्रण है । नाटक का कथानक इस प्रकार विकसित होता है कि यह सघर्ष और अतर्द्ध बढ़ता हा जाता है और इसी सघर्ष की क्रियाएँ और प्रतिक्रियाएँ विविध नाटकीय घटनाओं और प्रसंगों के रूप में दिखाई पड़ती हैं । सुदर्शन-रचित 'अजना' में भी एक सघर्ष है और उसी सघर्ष के फल-स्वरूप ईर्ष्या और द्वेष की अग्नि धधक उठती है, विविध पड्यत्रों की सृष्टि होती है और धीरे-धीरे क्रिया और प्रतिक्रिया का क्रम बढ़कर एक बहुत हा सुंदर नाटक की सृष्टि करता है । सघर्ष और अतर्द्ध के सफल चित्रण और क्रम-विकास से प्रसाद-स्कूल के नाटकों में एक अद्भुत सौन्दर्य की सृष्टि होती है जो हिन्दी के अन्य नाटकों में नहीं मिलती ।

प्रसाद-स्कूल के नाटकों में कथानक का विकास स्वच्छदवादी है, जिसमें कथानक उलझा हुआ और मिश्र होता है । गोविन्दवल्लभ पंत की 'वरमाला' का कथानक बड़ा ही सीधा-सादा और सरल है । उसमें केवल मुख्य कथानक मात्र है, किसी अप्रधान कथानक का नाम भी नहीं । अवीक्षित वैशालिनी से प्रेम करता है परंतु वैशालिनी उससे प्रेम नहीं करती । फिर एक घटना घटती है जिससे वैशालिनी नायक को प्यार करने लगती है, परंतु नायक अपने को नायिका के अयोग्य समझता है । फलतः दोनों का एक दूसरे से वियोग हो जाता है । नायिका अपने प्रेमी को ढूँढ़ने के लिए निकलती है और जगल पहाड़ की धूल छानती फिरती है । नायक भी प्रेमयोगी होकर मन बहलाने के लिए शिकार करने जगल में जाता है । भाग्य से वहीं दोनों का मिलन होता है और वैशालिनी सूखा वरमाला अवीक्षित के गले में ढाल देती है । इस सरल कथानक में कोई उलझन नहीं । यह आदर्श अमिश्र कथानक है । इसमें भावों का सघर्ष है और इस सघर्ष का विकास एक सरल रेखा में होता है । इसके विपरीत 'प्रसाद', सुदर्शन और उग्र' के नाटकों का कथानक स्वच्छदवादी है । उनमें मुख्य कथानक के अतिरिक्त दो, तीन या तीन से भी अधिक उपकथाएँ हैं जो एक दूसरे में इस प्रकार उलझ जाती हैं कि उनका सुलझाना

बड़ा कठिन हो जाता है अंतर्द्वंद्व सरल रेखा में नहीं विकसित होता वरन् अनेक चक्र काटता हुआ टेढ़ी रेखा में बढ़ता है। उदाहरण के लिए 'प्रसाद' का 'अज्ञातशत्रु' ले लीजिए। इसमें अनेक कथाएँ हैं। एक ओर मगध में अज्ञातशत्रु अपने पिता चित्रसार को राज-सिंहासन छोड़ने पर विवश करता है और सम्राट् उसे सिंहासन देकर वासवी के साथ अरण्य-निवास करते हैं; दूसरी ओर अवती में राजा उदयन की रानियों में षड्यंत्र चल रहा है—मागंधी अपने कौशल से उदयन को पद्मावती के विरुद्ध भड़का देती है और स्वयं अपने घर में आग लगाकर अंतर्धान हो जाती है; तीसरी ओर कौशाम्बी में राजकुमार विरुद्ध अपने पिता प्रसेनजित् से विद्रोह करता है राज्य के बाहर निकाले जाने पर शैलेन्द्र डाकू के रूप में काशी में विद्रोह की आगि भड़काता है। इनके अतिरिक्त कितनी ही छोटी-छोटी और उपकथाएँ भी हैं। मागंधी का श्यामा वेश्या के रूप में काशी में शैलेन्द्र से प्यार और अंत में उससे त्यक्त होकर आम्रपाली के रूप में सेवा व्रत लेना, प्रसेनजित् का अपने सेनापति के विरुद्ध षड्यंत्र करके उसका वध कराना और फिर सेनापति को विधवा स्त्री के द्वारा उसकी रक्षा, इत्यादि अनेक और भी उपकथाएँ हैं। इस प्रकार एक ही नाटक में पाँच-छः कथाओं का मिश्रण है। एक कथा आगे बढ़कर दूसरी कथा से उलभ जाती है और उनमें से कितनी नई कथाएँ निकल पड़ती हैं; एक चरित्र परिवर्तित होकर नया चरित्र बन जाता है; एक प्रसंग कई प्रसंगों से मिलकर अद्भुत रूप धारण कर लेता है। इस मिश्र कथा के निरंतर उबलते हुए उठान और अंत में उसका सुलभना स्वच्छदवादी कथानक की विशेषता है। 'अंजना', 'राज्यश्री', 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' सभी में कथा का क्रम-विकास स्वच्छंदवादी है। इस प्रकार के कथानक का सफल क्रम-विकास साधारण नाटककार के बश की बात नहीं है, इसमें अद्भुत प्रतिभा और क्षमता की आवश्यकता है। 'प्रसाद' में इस प्रकार की अलौकिक प्रतिभा थी। उनके नाटकों में कथा का विकास निर्दोष है। उन्होंने कहीं भी निरर्थक दृश्य और प्रसंग नहीं दिखाए, किसी व्यर्थ चरित्र को नाटक में नहीं स्थान दिया। उनकी निर्देशक शक्ति कलापूर्ण और अद्भुत थी।

इन नाटकों में कथानक ही स्वच्छदवादी नहीं, चरित्र-चित्रण भी आदर्श-वाद दंग के हैं। इन नाटककारों ने मानव-जीवन के साधारण और व्यापक भावनाओं का चित्रण नहीं किया, वरन् असाधारण और विशेष भावनाओं का। राज्यभी, चित्रसार, विद्यास, आस्तिक, नरिमाला, अंजना, पवन,

शांति और महात्मा ईसा इत्यादि चरित्र असाधारण भावनाओं के प्रतीक स्वरूप हैं, उनमें साधारण गुणों का आगोप नहीं है। यथार्थवादी चरित्र चित्रण और स्वच्छन्दवादो चरित्र-चित्रण में केवल चित्रण के ढंग में ही अंतर है। यथार्थवादी चित्रण में नाटककार एक साधारण और सामान्य व्यक्ति-विशेष (सामान्य राजा, सामान्य पंडित, सामान्य योद्धा इत्यादि) को चुनता है और विविध घटनाओं और जीवन-प्रसंगों के द्वारा उसका यथार्थ चित्रण करता है। परंतु स्वच्छन्दवादो चित्रण में नाटककार एक असाधारण चरित्र को लेकर चलता है जिसके विचार, भाव, रुचि इत्यादि साधारण मनुष्यों के भाव, विचार और रुचि से बहुत भिन्न होते हैं। नाटककार को इस असाधारण चरित्र के संबंध में पहले ही सकेत कर देना पड़ता है और फिर विविध घटनाओं और प्रसंगों में पड़ कर उन ही असाधारणता अञ्जों तद्ग प्रकट हो जाता है। अस्तु, 'अज्ञातशत्रु' नाटक में विभ्रंशर एक असाधारण सम्राट है—उसको शांतिप्रियता और आदर्शवाद सभी सम्राटों में नहीं मिलती। मगड़ा भ्रंशट मिटाने के लिए वह अपना राज्य अपने पुत्र को देखकर एकातवास करता है। उसके विचार बड़े ही अलौकिक और दार्शनिकता से पूर्ण हैं। यथा, वह सत्ता का भीषण चीत्कार सुनकर विचार करता है :

यदि मैं सम्राट् न होकर किसी विनम्र लता के कोमल किशलयों के सुरमुट में एक अधस्त्रिखा फूल होता और सत्ता को दृष्टि सुक्त पर न पड़ती—
पवन की किसी लहर की सुरमित करके धीरे से उस पाले में चू पड़ता—तो
इतना भीषण चीत्कार इस विश्व में न मचता ।

इसी प्रकार 'राज्यश्री' नाटक में राज्यश्री एक असाधारण विचारशील और दार्शनिक प्रवृत्ति की रानी है। वह साधारण रानियों से कितनी भिन्न है। जब उसका एक सेवक कहता है कि इसी रानी के कारण सभी लोग मारे जाएंगे तब वह कहती है :

सुखी मनुष्य ! तुम मरने से इतना बरते हो ! भक्त हृदयों से पूछो—
वे मृत्यु की कितनी सुखद कल्पना करते हैं । [राज्यश्री—पृ० ५०]

एक दूसरे दृश्य में जब दस्यु उसे जंगल में ले जाकर धन माँगते हैं तब वह कहती है :

मैं खुली हूँ वस्यु ! तुम बन चाहते हो, पर वह मेरे पास नहीं। इस विस्तीर्ण विश्व में सुख मेरे लिए नहीं है, पर जीवन ! आह ! जितनी सौंसे चखती हूँ वे तो चखकर ही रुकेंगे। तुम मनुष्य होकर हिंस्र पशुओं को क्यों बर्जित कर रहे हो ! इस रम्यान को कुरेद कर बड़ी हड्डियों के अतिरिक्त मिछेरा क्या !

[राज्यश्री—पृ० ४५]

‘प्रसाद’ के प्रधान चरित्र प्रायः सभी कवि और दार्शनिक प्रकृति के हैं। उन्हें क्षमा, दया और अन्य गुणों में असीम भक्ति है, वे हिंसा, क्रूरता इत्यादि से घृणा करते हैं और दूसरों के लिए बड़ा से बड़ा त्याग करने को सदैव प्रस्तुत रहते हैं। अस्तु, ‘जनमेजय का नाग-यज्ञ’ में जरत्कार के पुत्र आस्तोक ने अपने पिता की मृत्यु के बदले जनमेजय से नागों और आर्यों के बीच शांति-स्थापन चाहा था और सरमा ने रानी वपुष्मा के अपमानों तथा जनमेजय के सिपाहियों द्वारा उसके पुत्र के प्रति किए गए दुर्व्यवहारों के बदले राजा से नागराज तक्षक की कन्या मणिमाला से विवाह करने की प्रार्थना की थी। सुदर्शन-रचित ‘अंजना’ नाटक में अंजना आदर्श प्रेमिका है। पवन की माता ने उस पर झूठा दोषारोपण करके घर से निकाल दिया; स्वयं उसके माँ बाप उसे शरण न दे सके, वह अकेली जंगल में भूख प्यास सहती हुई किसी प्रकार दिन काट रही थी; परंतु इस आपत्ति-काल में भी जब उसकी सखी वसंतमाला युद्ध में निमग्न उसके पति पवन के पास उसे ले जाने का प्रयत्न करती है तो वह जाने से एकदम इनकार कर देती है। देखिए उसके शब्दों में किननी दृढ़ता है :

वे इस समय युद्ध-भूमि में यशःप्राप्ति का काम कर रहे हैं, देश की सेवा कर रहे हैं, संसार में अपने देश का सर उँचा कर रहे हैं ; मैं जाकर उनके हृदय को दूसरी धार कर दूँगी तो सारा काम चौपट हो जायगा, उनके अद्वितीय यज्ञ में न्यूनता आ जायगी, पराक्रम शोभा हो जायगा। मैं यह पाप कर्म नहीं कर सकती—घरने सुख पर देश और जाति के यश को निचावर नहीं कर सकती। इत्यादि

देश और जाति के यश के लिए अंजना का यह त्याग अद्भुत और अलौकिक है। सुदर्शन रचित एकांकी नाटक ‘छाया’ में छाया भी आदर्श प्रेमिका है और चंद्रगुप्त मौर्य के लिए उसने जो त्याग किया उसमें तुलना ही नहीं हो सकती—वह अपूर्व है।

इन नाटकों में प्रधान चरित्र आदर्शवादी तो हैं ही, महत् क्षणों पर उनकी हृदयस्पर्शी और कवित्वपूर्ण मनोहर उक्तियाँ उनके आदर्श चित्र को और भी अतिरञ्जित और कवित्वपूर्ण बना देती हैं। 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' में जब सम्राज्ञी वपुष्टमा स्वयं आर्यकन्या होकर एक नाग ने विवाह करने के कारण सरमा का अपमान करती है, तब सरमा एकदम कह उठती है :

सम्राज्ञी ! मैं तो एक मनुष्य-जाति देवती हूँ—न दस्यु और न आर्य !
न्याय की सर्वत्र पूजा चाहती हूँ—चाहे यह राजमंदिर में हो, या दरिद्र
कुटीर में ।

कितनी सुंदर उक्ति है ! उसी प्रकार 'अनना' में जब सुखदा विद्युत्प्रभ के कारागार से पवन को मुक्त कर उसे अपनी पाप-कथा सुनाती है और उसके प्रायश्चित्त-रूप में कहती है कि मैं तुम्हारे लिए—तुम्हारे प्राणों को रक्षा के लिए—अपना प्राण तक दे सकती हूँ, तब पवन आश्चर्य-चकित होकर कह उठता है :

तुम अद्भुत स्त्री हो । तुम्हारे प्रेम में जलन है, तुम्हारी घृणा में जलन है । तुम अद्भुत स्त्री हो । प्रतीकार के लिए अपनी सारी ज्वानी भेंट कर देना असाधारण घटना है । परंतु अखि सुझने पर उसका प्रायश्चित्त करने के लिए अपने प्राण तक निछावर करने को उद्यत हो जाना, इससे भी अधिक असाधारण घटना है । तुम अद्भुत स्त्री हो ।

इन नाटकों में आदर्शवादी चरित्र-चित्रण का एक और महत्त्वपूर्ण पक्ष कुछ चरित्रों का आकस्मिक परिवर्तन है । प्रायः दुष्ट चरित्र किसी महात्मा के उपदेश अथवा किसी कार्य और घटना-विशेष से प्रभावित होकर अचानक सन्चरित्र बन जाते हैं । अस्तु, 'राज्यश्री' नाटक में दस्युराज विकटघोष राज्यश्री को बहुत कष्ट देता है, परंतु अंत में वह उसको क्षमा कर देती है और इस घटना से प्रभावित होकर वह दस्यु भिक्षु बन जाता है । इसी प्रकार 'अनातशत्रु' नाटक में अवन्ती की षड्यंत्रकारिणी मागंधी जो काशी में श्यामा वैश्या के रूप में रहती थी, भगवान् बुद्ध के उपदेश से अचानक सेवाकारिणी आम्रपाली के रूप में मनुष्य मात्र की सेवा करना ही अपना परम धर्म मानती है । 'जनमेजय का नाग-यज्ञ' में

अश्वसेन जो ऋषि-पत्नी दामिनी से बलात्कार करने ही वाला था, अपनी बहन मणिमाला के उपदेश से अचानक वीर सैनिक बन जाता है और 'अजना' नाटक में पड्यत्रकारिणी सुखदा अचानक एक भद्र महिला बन कर अपने परम शत्रु पवन के लिए प्राण तक देने को प्रस्तुत हो जाती है। मनोविज्ञान और यथार्थ चित्रण की दृष्टि से इस प्रकार का आकस्मिक परिवर्तन बहुत ही अस्वाभाविक और अयथार्थ होता है परन्तु कवित्व की दृष्टि से इस प्रकार के आकस्मिक परिवर्तन में एक अद्भुत सौन्दर्य है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अस्वाभाविक होने के कारण यथार्थवादी नाटकों में यह एक दोष समझा जायगा, परन्तु स्वच्छन्दवादी नाटकों में इस प्रकार का परिवर्तन बहुत ही कवित्वपूर्ण और उपयुक्त है।

इन ऐतिहासिक नाटकों में स्वच्छन्दवादी कथानक, और आदर्शवाद चरित्र-चित्रण के अतिरिक्त शैली में भी अपूर्वता मिलती है। हरिश्चन्द्र-स्कूल के साहित्यिक नाटकों में चरित्र तो गूँगे जान पड़ते हैं परन्तु नाटककार चरित्रों के पीछे खड़े हो कर बोला करते हैं। उदाहरण के लिए भारतेन्दु हरिश्चंद्र की 'श्री चंद्रावली नाटिका' लीजिए। चंद्रावली श्रीकृष्ण के वियोग में प्रतिदिन सूखती जाती है, सखी ललिता इसे समझ जाती है; वह अपनी सखी से पूछती है :

ललिता—पर सखी ! एक बड़े आश्चर्य की बात है कि जैसी तू इस समय दुखी है, वैसी तू सर्वदा नहीं रहती ।
चंद्रावली—नहीं सखी, ऊपर से दुखी नहीं रहती, पर मेरा जी जानता है जैसी रात बीतती है :

मनमोहन ते बिहारी जय सौं तन ओनुन सौं मदा धोवती है ।
हरिश्चन्द्र जू प्रेम के फन्द परी कुज की कुज बाजहि सोवती है ।
दुख के दिन को कोज भोति दित बिरहागम रैन सोझावती है ।
हम हीं घुनी दशा जानै सखी ! निरि सोवता है किरा रोवती है ।

ललिता—यह हो, पर मैंने तुम्हें जय देखा, तब एक हो दशा से दशा बार सर्वदा तुम्हें भरनो धारती वा किनो दर्पण में तुम्हें देखते पाया, पर यह भेद आज खुला ।

हो तो पाही सोच में बिचारत रही री कहे
हरपन हाथ ते न दिन बिनरत है

स्यों ही हरिचंद जू बियोग औ सँयोग बाँड

एक मे तिरारे कटु खगि न परत ऐ ।

जानी आज हम ठकुरानी तेरी पात

तूता परम पुनीत प्रेम-पथ विचरत ऐ,

तेरे नैन मूरति पियारे की बसति छाहि

आरसी में रैन दिन देरियो करत ऐ ।

जहाँ तक कविता का संबंध है उपरोक्त सबैया और कवित्त बहुत ही सुंदर हैं परंतु पूरा वार्तालाप बड़ा अस्वाभाविक जान पड़ता है। ऐसा मालूम होता है कि चंद्रावली और ललिता रीतिकाल की कोई कवि हैं जो समय-असमय की उपेक्षा कर केवल सुन्दर मुक्तकों की रचना करने का बहाना निकाल कर कविता पढ़ रही हैं। इनमें उक्ति-वैचित्र्य तो अवश्य है परंतु नाटक के लिए जिस महाकाव्यत्व और कोमल भावनाओं की व्यंजना उपयुक्त होती है वह इनमें नहीं। इसी प्रकार भट्ट-स्कूल के ऐतिहासिक और पौराणिक नाटकों में वार्तालाप के बीच छद्म और पद्य तो अवश्य हैं परंतु उनमें भी महाकाव्यत्व और कोमल भाव-व्यंजना का अभाव है। परंतु 'प्रसाद', 'सुदर्शन' और 'उग्र' के स्वच्छंदवादी नाटकों में वार्तालाप और भाषण सभी स्वाभाविक और यथार्थ हैं, साथ ही उनमें महाकाव्यत्व, भाव-व्यंजना और गंभीर अवसरों पर उत्कृष्ट काव्य-प्रवाह भी मिलता है। यथा, 'महात्मा ईसा' नाटक के प्रथम अंक का अष्टम दृश्य लीजिए :

[शांति एक माला गूँथती और गाती है। ईसा का प्रवेश।]

ईसा—शान्ति !

शान्ति—[सकपकाती हुई] कौन ? तुम हो ईश ! आओ ।

ईसा—तुम्हारा गान भी कितना मधुर होता है शान्ति ! सुनने वालों की हृत्तन्त्रियों बज उठती हैं और धमनियों में सोमरस की सी भावकता अधिकार जमा लेती है ।

शान्ति—ईश !

ईसा—शान्ति, तुमने मुझे देख कर अपना गाना क्यों बन्द कर लिया ! देखती हो, तुम्हारे पाजे हुए मृग-शावक मेरी ओर कैसी क्रोधपूर्ण दृष्टि से देख रहे हैं। मानो मैंने उनका कोई सुख छीन लिया है। आम वृक्ष पर बैठी हुई मौन कोकिला मुझे देखते ही बोब उठी—मानो कहती है

कि इस समय चले जाओ। मेरे आनन्द के बाधक न बनो। मयूर जो अभी तक तुम्हारे गान पर मुग्ध होकर नाच रहे थे, अब अपने सहस्र-नील-चन्द्राक्षित-पक्ष को समेट कर उदास खड़े हैं। इस समय यहाँ पर आकर मैंने बहुतों को कष्ट दिया है। इत्यादि

इस सभापण में महाकाव्यत्व है कविता है और है चरित्र को अतिरंजन करने की शक्ति। उसी नाटक में जब ईसा क्रिस्त पर चढ़ाया जा रहा था, शांति उत्तेजित-सी वहाँ आकर कहने लगती है :

ठहरो ! अत्याचार के बादलों ! सूर्यास्त के पहले कमलों को अपने मित्र की पवित्र मूर्ति आँख भर देख लेने दो, नहीं तो उनके दुखी हृदय में प्रचंड वायु की तरह शोकोच्छ्वास निकलेगा और तुम्हारा सर्वनाश हो जायगा। ठहरो ! क्रूरता की अग्नि शिखाओं ! किसी गरीब का सर्वस्व-भस्मसात् करने के पहले उसे अपनी निधि निरीक्षण कर लेने दो, नहीं तो उसकी आँखों से वह जब-प्रपात प्रकट होगा जिससे तुम्हारा अस्तित्व तक लुप्त हो जायगा। इत्यादि 'प्रसाद' के ऐतिहासिक नाटकों में भी इस प्रकार के कवित्वपूर्ण अतिरंजित भावव्यंजक स्थलों की कमी नहीं है।

कवित्वपूर्ण शैली के अतिरिक्त इन नाटकों का समस्त वातावरण ही काव्यमय है। इन नाटकों में महत् क्षणों और स्थलों का याचना करके ही नाटककार को सतोष नहीं हुआ, उसने स्थल-स्थल पर संगीत की भाँवतारणा की है और किसी-किसी नाटक में तो किसी कवि अथवा संगीतप्रिय चरित्र का भी व्यवस्था कर दी गई है जिससे बीच-बीच में काव्य और संगीत का आनंद मिलता रहता है। 'अज्ञातशत्रु' की मार्गंधी बहुत ही संगीतप्रिय है और समय-समय पर गाना गाती रहती है। इसके अतिरिक्त इन ऐतिहासिक नाटकों में एक और संगीत मिलता है—यह है हमारी प्राचीन संस्कृति का संगीत। 'राज्यश्री', 'विशाख', 'अज्ञातशत्रु', 'अज्ञात इत्यादि नाटकों में हमारा प्राचीन सम्पत्ता और संस्कृति का एक सगावमय इतिहास मिलता है। माराश यह है कि प्रसाद-स्कूल के ऐतिहासिक नाटकों में काव्यमय नाटकों का चरम विकास मिलता है—इनका कथानक महत् है, चरित्र सभा दार्शनिक, कवि और आदर्शवादी हैं, शैली कवित्वपूर्ण और अतिरंजित है और नाटकों का वातावरण संगीत और काव्यपूर्ण है। सब बात तो यह है कि इन नाटकों में हिन्दी-नाट्य-कला का चरम विकास हुआ है

(४) सामयिक उपादानों पर रचित नाटक

कुछ नाटककारों ने सामयिक सामग्री लेकर भी नाटक लिखे, परन्तु ऐसी नाटकों की संख्या १९२५ तक बहुत ही कम है। जब हम इस काल का सामाजिक, धार्मिक और राजनैतिक आंदोलन पर दृष्टि डालते हैं तो जान पड़ता है कि इस प्रकार के नाटकों की संख्या बहुत अधिक होने चाहिए। परन्तु हुआ इसके ठीक विपरीत। इसका कारण जनता की रुचि है। गोपाल दामोदर ताम्बकर 'राजा दिलीप नाटक' की भूमिका में लिखते हैं

लोक-रुचि के परिशीलन से जान पड़ा कि लोग पौराणिक अथवा ऐतिहासिक कथाओं को मानवी मन का सच्चा चित्र समझते हैं। काव्यनिक कथा का वे मन का भी काव्यनिक चित्र समझते हैं।

[प्रभावना, पृ० १]

इसलिए सामाजिक, धार्मिक आदि विषयों में सन्तुष्ट रहने वाले नाटकों का बिल्कुल प्रचार नहीं हुआ, यद्यपि पौराणिक नाटकों के साथ ही साथ इस प्रकार के नाटकों का भी प्रारंभ हुआ था। आगा हश्र काश्मीरी ने नाटकों में दो स्वतंत्र कथानक रखने की प्रणाली चलाई जिसमें एक गंभीर कथानक पुराणों से लिया गया होता और दूसरा प्रायः हास्यपूर्ण सामाजिक कथानक हुआ करता जिसमें सामाजिक कुरीतियों का व्यंग्यात्मक चित्रण होता था। यद्यपि ये नाटक केवल प्रहसन मात्र होते थे और कई दृश्यों में ही समाप्त हो जाते थे, फिर भी जनता गंभीर कथानकों से अधिक इन्हीं प्रहसनों को पसंद करती थी। इस प्रकार प्रहसनों के रूप में सामाजिक नाटकों का प्रारंभ होता है।

ये हास्य व्यंग्यपूर्ण कथानक गंभीर कथानकों के हृदय-विदारक दृश्यों के पश्चात् 'रिलीफ़'—भाव-विश्राम के लिए जोड़े जाते थे। साधारणतः इनमें ब्राह्मण और उनके शास्त्र, साधु और उनके नीच व्यवहार और व्यभिचार-प्रवृत्ति, वेश्याएँ और उनकी बेवफ़ाई, वकील और उनके धनोपार्जन के घृणित नियम, रायबहादुर और आनरेरी मजिस्ट्रेट तथा नए फैशन के शिकार हमारे नव-युवक और नवयुवतियों के प्रति हास्य और व्यंग्य का व्यंजन होता था। कभी-कभी डाक्टर, वैद्य और ज्योतिषियों पर भी व्यंग्य किया जाता था। ये प्रहसन बहुत छोटे होते थे और नाटकत्व की दृष्टि से न उनमें समुचित कथा-वैचित्र्य और सौन्दर्य होता न चरित्रों का चित्रण, केवल अतिनाटकीय प्रसंगों और दृश्यों तथा हास्य व्यंग्यपूर्ण संलापों को भरमार रहती। उनका हास्य और व्यंग्य

भी सुसूचितपूर्ण न था, वरन् अतिनाटकीय और भद्दा था। नाटकों के इतिहास में इन छोटे-छोटे प्रहसनों का कोई महत्त्व और मूल्य नहीं, परन्तु इनसे एक लाभ अवश्य हुआ कि इन्होंने आगे के लिए सामाजिक नाटकों का रास्ता साफ कर दिया और जनता को उनके लिए पहले ही से तैयार करा दिया जिससे कि आगे चलकर सामाजिक नाटकों की स्वतंत्र रचनाएँ हो सकीं।

सामयिक सामग्री के आधार पर नाटकों का वास्तविक प्रारंभ जी० पी० श्रीवास्तव और राघेश्याम कथावाचक के नाटकों से होता है। जी० पी० श्रीवास्तव ने मोलियर के नाटकों के हिन्दी अनुवाद और रूपांतर से प्रारंभ किया और थोड़े ही समय में लगभग दस नाटक रूपांतरित किए जिनमें 'भार भार कर हकीम' और 'साद्व बहादुर उर्फ चड्ढा गुलखैरू' बहुत प्रसिद्ध हैं। पहले नाटक का एक और रूपांतर लल्लोप्रसाद पांडेय ने 'ठोंक पीट कर वैद्य-राज' नाम से किया। 'साद्व बहादुर उर्फ चड्ढा गुलखैरू' एक मौलिक नाटक की तरह जान पड़ता है। हजामत बेग की मूर्खता और फैशन-प्रियता अद्भुत है। नाटक आदि से अत तक हास्य से भरा है और हास्य भी सुसूचितपूर्ण और शुद्ध है।

अनुवाद और रूपांतर के अतिरिक्त जी० पी० श्रीवास्तव ने मौलिक हास्य-रसपूर्ण नाटक भी लिखे जिनमें 'मरदाना औरत', 'नोक-भोंक', 'उलट फेर' और एकाकी प्रहसनों का संग्रह 'दुमदार आठमी' कई बार अभिनीत हो चुके हैं। वेचन शर्मा 'उग्र' का 'उजबक' और चार बेचारे, बदरीनाथ मट्ट का 'चुगी की उम्मेदवारी', 'विवाह-विज्ञापन' और 'लवङ्गधोंघों', राघेश्याम मिश्र का 'कौंसिल की मेम्बरी' और सुदर्शन का 'आनरेबल मजिस्ट्रेट' भी सुंदर हास्यरसपूर्ण नाटक हैं। इन नाटकों में हास्य उत्पन्न करने के लिए कई ढंगों का प्रयोग हुआ है। पहला ढंग तो भाषा की हास्यमय शैली है। शब्द ऐसे चुन-चुन कर रखे गए हैं और उन शब्दों का क्रम इस प्रकार का है कि उन्हें सुनते ही हँसी आती है। उदाहरण के लिए 'भार भार कर हकीम' में प्रथम दृश्य देखिए—

दो प्रौं—बस मैंने कह दिया। न ज्यादा बक बक, न कम बक ! जो कुछ कहूँ,
तुम्हें सुनके से दुम दबा के करना पड़ेगा। सुना ? हुक्म देना मेरा
काम है और काम करना तेरा। इत्यादि

अथवा 'लवङ्गधोंघों' में 'पुराने हाकिम का नया नोकर ने एक दृश्य लोबिंद :

हाकिम—तू अच्छी तरह नौकरी बजा सकेगा ?

नौकर—क्या घंटा बजाने की नौकरी है ? हजूर, मेरा क्या जाता है, आप कहेंगे तो दिन रात घंटे बजाया करूँगा ।

हाकिम—अये बेवकूफ !

नौकर—(आप ही आप) एक सारटोफिट्क् तां मिला ।

हाकिम—घटा-बंटा कुछ नहीं, तू सब काम सँभाल लेगा !

नौकर—जो हो, क्यों नहीं । मैं क्या आदमी नहीं हूँ ? आदमी का काम आदमी न सँभालेगा तो क्या जानवर सँभालेंगे । इत्यादि

इसमें शैली इस प्रकार की है कि हँसो आए बिना नहीं रहती । कभी-कभी गँवारों की गँवारू बोलो से भी हास्य की सृष्टि की जाती है । मिश्रबधु-रचित 'पूर्व भारत' में इसी ढंग से हास्य की सृष्टि की गई है । 'मरदानी औरत' से एक दृश्य लीजिए :

गढ़बढ़—जी हजूर ! अरे रमचोरवा ! ओ रमचोरवा !

[रमचोरवा का आना]

रमचोरवा—का होय हो ! अवते आवत मूढ़े पर आसमान उठाव लेत हैं ।

भीतर अलगे कुहराम मचा है । बाहर ई जान खाए आप ई ।

गढ़बढ़—अये चुप, देखता नहीं, राजा साहब आप हैं । चब कुर्सी का ।

रमचो०—अरे ई धौकल राजा साहब होयँ ।

गढ़बढ़—हाँ, मगर तमीज से बातें कर ।

रमचो०—तब धौलर बन्दर अहँहँ । मुजा ई गढ़वा अस तो फूबा हैं, कसस कुरसिया मों धँसिएँ । इत्यादि [१०—१०७]

कभी-कभी कुछ आदमियों की कुछ विशेष आदतों के द्वारा भी हास्य की सृष्टि की जाती है, जैसे 'मरदानी औरत' में सपादक बटाघार 'श' के स्थान पर 'स' उच्चारण करते हैं । जब पेट्टलाल आश्चर्य से उनसे पूछता है

तुम तो कुछ पढ़े नहीं हो । अब तक लिखना नहीं जानते हो ।

तब बटाघार उत्तर देते हैं :

तभी तो शम्पादक बन गए । लेखक बनते तो लेख लिखना पड़ता, कवि बनते तो कविता करनी पड़ती और शम्पादक बनने में मज्जे शे वैठे वैठे

धन लूटकर तोंद कुबानी पकसी है, और यों सुझत के शाहित्य के शपूत कहाते हैं। जब शो शम्पादक बने हैं तब शो शादे शत्रह इंच तोंद बढ़ गई है। चाहे नाप के देख लो। इत्यादि

‘उज्ज्वक’ प्रहसन में छायावादी कवि लंठ सर्वदा मुक्त छंद में बोलता है, बातचीत करता है और संठ ब्रजभाषा छंदों में। वे दोनों अपने भगड़े का फैसला कराने कि दोनों में कौन श्रेष्ठ है ‘उज्ज्वक’-संपादक के पास जाते हैं। जरा दोनों की बातें सुन लीजिए :

संठ— मेरा कहना है ब्रजभाषा मोस्ट रदी है
 स्मारवाँ की गद्दी है,
 नूतनता मौलिकता हीन है,
 दीन, अनवीन है।
 और स्वच्छंद मेरा राग घट घट है—
 छन्द जो रघट है।
 ओल्ह ब्रजभाषा में कलंक है, सुलंक है,
 डटों पर्यंक है,
 कामिनी है, कुच है, कलिन्दी का किनारा है,
 तेरहीं सदी की गणबकी की गन्दी भारा है।

× × × ×

संठ— [संठ को खलकार कर]
 रुको ! रुको ! मत क्रोध दिखाओ,
 मुको ! मुको ! मत बात बढ़ाओ।
 अब मत राग बेसुरा गाओ,
 ससुर बनो सुर को अपनाओ। इत्यादि

यहाँ हास्परस की सृष्टि इन दोनों छायावादी और ब्रजभाषा कवियों की विचित्र आदत—सर्वदा पद्य में बात करने की आदत—से हुई। कभी-कभी किसी विशेष प्रकार के व्यक्तियों के व्यंग्यपूर्ण चित्रण से भी हास्य की अवतारणा होती है। ‘भरदानी औरत’ में समालोचक पद्मपातोलाल मूर्खानन्द एक इसी प्रकार का चरित्र है। उसका चित्रण देखिए :

[समालोचक पद्मपातीबाबू मूर्खानन्द का मुँह सिकोरे हुए आना ।]

[हुलिया—कुरूप, फाना, पद्म लक्ष्मी मारे ।]

गद्यपद्य—धत् तेरी मनहूस की । कहीं से सामने आयाया । अब नाट्यमेदी मज़ूर आती है । मगर घाह ! घाह ! यह भचक देखिये । एक-एक प्रदम पर सारा पद्म छेहर घबराता है ।

×

×

×

×

गद्यपद्य—हो देखता तो हूँ दुनिया भर के ऐंभों में भरे सालूम होते हो ।

पक्ष०—तभी तो समाखोचक हुए । जब तक अपने में ऐंभ न होंगे, दूसरों में क्या खाक ऐंभ निकालेंगे ?

गद्यपद्य—अच्छा तो आप ऐंभ ही ऐंभ देखते हैं और गुण ?

पक्ष०—गुण कैसे दिखाई पड़े जी ! गुण की देखने वाली आँख तो फोड़वा वाली है । ऐंभ वाली रख छोड़ी है । देखते नहीं काने हैं । इत्यादि
[१०—११७—११८]

परन्तु अधिकतर अतिनाटकीय प्रसंगों और दृश्यों द्वारा ही हास्य की व्यञ्जना की गई है । जी० पी० श्रीवास्तव ने इस रीति का सबसे अधिक उपयोग किया है । अस्तु, 'मरदानो औरत' में संपादक बंटाधार नीलाम करने वालों की दृष्टि से बचने के लिए एक बोरे के अदर बढ़ हो जाते हैं । बोरा सुखिया के दिखा देने पर एक सौ रुपये पर नीलाम हो जाता है । खरीदने वाला जब बोरा खोलता है तब बंटाधार निकल पड़ते हैं और उन पर बेभाव की मार पड़ती है । इसी प्रकार एक अन्य दृश्य में बंटाधार और पेदूलाल की तौट आपस में टकरा जाती है । यथा, द्वितीय अंक के द्वितीय दृश्य में देखिए :

बंटाधार—अरे बाप रे बाप ! तौट फूट गई ।

पेदूलाल—अरररर ! मालगाड़ी लक्ष गई ।

बंटाधार—अरे कौन चूरन चाले ? अरे यह कौन शा रोग हो गया है तुम्हें ?
बदन भर में गर्भ ही गर्भ । इत्यादि

इस प्रकार के प्रसंगों और दृश्यों से हास्य की सृष्टि तो अवश्य की जा सकती है परन्तु 'रस' का आनन्द नहीं मिल सकता । यों तो गुदगुदा कर भी हँसाया जा सकता है परन्तु वह हँसी वास्तविक हँसी नहीं होगी । उपरोक्त दृग से जिस हास्य की सृष्टि होती है वह गुदगुदा कर हँसाने के ही समान है । जी० पी० श्रीवास्तव ने इसी प्रकार अनेक रीतियों से हँसी उत्पन्न करने

की चेष्टा की है जिसमें किसी व्यक्ति का दूसरे व्यक्ति से स्थान-परिवर्तन, छिप कर अपनी ही निंदा सुनना, किसी व्यक्ति को दूसरा कोई समझ कर उससे श्रद्धासुत व्यवहार करना इत्यादि मुख्य हैं। इस प्रकार हास्य बहुत ही निम्नश्रेणी का हास्य है। वास्तविक हास्य हास्यमय प्रसंगों की सृष्टि करने में है जो हिन्दी में बहुत ही कम मिलता है। बदरीनाथ भट्ट के 'विवाह-विशापन' और 'लव-दूषोर्धो' में इस प्रकार के कई सुंदर प्रसंग मिलते हैं। 'उग्र' और बदरीनाथ भट्ट का हास्य अधिक उच्च कोटि का है। परंतु इन दोनों नाटककारों ने हास्य-पूर्ण नाटक बहुत ही कम लिखे। जी० पी० श्रीवास्तव ने अनेक प्रहसन और हास्य-व्यंग्यमय नाटक लिखे जिनका जनता में खूब प्रचार हुआ, परंतु रस और कला की दृष्टि से वे बहुत ही निम्न कोटि की रचनाएँ हैं।

इन हास्यपूर्ण नाटकों के अतिरिक्त सामयिक सामग्री पर कुछ गंभीर नाटक भी लिखे गए जिनमें मिश्रबंधु का 'नेत्रोन्मीलन', राघेश्याम कथावाचक का 'परिवर्तन', जमुनादास मेहरा का 'पाप-परिणाम', आशा इश्र काश्मीरी की 'पतिभक्ति', जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी का 'मधुर मिलन', प्रेमचंद का 'सगाम' और लक्ष्मणसिंह का 'गुलामी का नशा' प्रसिद्ध हैं। 'परिवर्तन' जो १९४१ में लिखा गया था, परंतु पहली बार १९२५ में अभिनोत हुआ, 'पाप-परिणाम', 'पति-भक्ति' और 'मधुर मिलन' जो १९२० में हिन्दी साहित्य सम्मेलन के अवसर पर कलकत्ता में खेला गया था, सामाजिक नाटक हैं। वेश्याओं की बेवफाई और धर्मपत्नी के पातिव्रत धर्म और अटल भक्ति की समता और विषमता ही इन नाटकों का मुख्य विषय है। इन सभा नाटकों का कथानक लगभग एक-सा ही है—नायक अपना पत्नी का त्याग करके किसी वेश्या अथवा पतिता स्त्री से प्रेम करने लगता है और इस प्रकार अपनी सारी संपत्ति नष्ट करके दुख उठाता है और अंत में अपना पत्नी के पातिव्रत धर्म के बल से संभल जाता है और अंत में अंततः जीवन के लिए पश्चात्ताप करता हुआ घर लौट आता है और सुखपूर्वक जीवन बिताता है। 'सगाम' का कथानक भी बहुत कुछ इन्हीं सामाजिक नाटकों से मिलता जुलता है, अंतर केवल इतना ही है कि इस नाटक का वातावरण और प्रमकथा को रंगभूमि गाँव के किसानों के बीच में है। इन सब नाटकों में 'पाप-परिणाम' का सबसे अधिक प्रचार हुआ और चार वर्ष के भीतर ही इसका तान सस्तरण प्रमाणित हुए। इस नाटक पर रंगता के प्रसिद्ध नाटककार गिराश घाष का 'रह-लक्ष्मी अथवा आदर्श महिला' का क्षाप बहुत ही स्पष्ट है। नाटक का नायक कालिदास अपने स्वामी और

भूटे मित्र मनोरजन की चिकनी चुपड़ी बातों में पड़कर रंजिया नामक एक वेश्या के प्रेम में फँस जाता है। उसी के लिए वह अपने पिता को विप देकर मार डालता है और उसे अपनी सारी संपत्ति भेंट कर देता है परन्तु अंत में रंजिया उसे अपने घर से निकाल देती है। अपनी पतिव्रता पत्नी के प्रयत्नों से उसकी आँख खुलती है और वह एक भला आदमी बन जाता है। उसका बहन कमला, जिसका विवाह एक नववयस्क बालक मदन में हुआ है, अपने एक पड़ोसी हरिकिशोर से प्रेम करने लगती है। एक और मनुष्य हीरालाल भी कमला से प्रेम करने लगता है। हरिकिशोर मदन की हत्या करके काँटा निकाल देना चाहता है, परन्तु कालिदास अपने नौकर जोवन और सच्चे मित्र दुर्गादास की सहायता से ठीक समय पर पहुँचकर मदन की रक्षा करता है और हरिकिशोर को बंदी बनाता है। इन सामाजिक नाटकों का वातावरण यथार्थवादी है और उनके चरित्र सभी यथार्थ और सच्चे हैं। इन नाटकों में समाज की अनेक कुरीतियों पर प्रकाश डाला गया है और उनके दुष्परिणामों का अतिशयोक्तिपूर्ण सुंदर चित्र खींचा गया है।

‘नेत्रोन्मीलन’ में अदालत और मुकदमेवाजों का सुंदर चित्रण मिलता है। ‘गुलामी का नशा’, ‘भारत-दर्पण या क्रीमी तलवार’, ‘भारतवर्ष’ इत्यादि नाटक राजनीतिक हैं जिनमें भारत की परतंत्रता और स्वतंत्र होने के लिए सत्याग्रह-संग्राम के अंधार पर कथानकों की सृष्टि हुई है। इनमें भी सामाजिक नाटकों की भाँति यथार्थ वातावरण और यथार्थ चरित्र-चित्रण मिलता है।

सामयिक उपादानों के आधार पर लिखे गए यथार्थवादी नाटक कला की दृष्टि से बहुत ही हीन हैं। उनकी यथार्थवादिता ही उनकी दुर्बलता है। यथार्थवादी नाटकों में नाटककार एक सामान्य चरित्र लेकर प्रतिदिन के जीवन का यथार्थ चित्र खींचने का प्रयत्न करता है। उनमें पद पद पर यथार्थ जीवन के अनुकरण की धुन में जीवन के अनावश्यक पक्षों के चित्रण की आशका सर्वदा बनी रहती है। उनमें कवित्वपूर्ण भावों और कल्पनाओं के लिए कोई स्थान नहीं रहता और कोमल उद्गारों तथा महत् क्षणों के लिए उपयुक्त अवसर नहीं होता। यथार्थवादी नाटकों को प्रभावपूर्ण, शक्तिशाली और आकर्षक बनाने के लिए एक अत्यंत आवश्यक बात अर्थत्व अथवा लाक्षणिकता (Significance) है। लाक्षणिकता—गंभीर लाक्षणिकता—हम लोगों को उतना ही प्रभावित करती है जितना कोई कवित्वपूर्ण भाव अथवा रोमांचकारी प्रसंग। लाक्षणिकता से रहित यथार्थवादी नाटक इतना ही गद्यात्मक

(Prosaic) और प्रभावहीन होता है जितना कवित्वपूर्ण भावों यथा कोमल उद्गारों से रहित आदर्शवादी नाटक। इन सामाजिक और राजनीतिक नाटकों में शक्तिशाली तथा गभीर लाक्षणिकता का नितात अभाव मिलता है, क्योंकि उनके रचयिता ऐसे शक्तिपूर्ण चरित्रों का चित्रण नहीं कर सके जिनके दुर्भाग्य पर हमारी आँखों से आँसू बह निकलें, जिनके सौभाग्य पर हम हर्ष से उछल पड़ें। अधिक से अधिक वे तुच्छ और साधारण चरित्रों का ही चित्रण कर सके हैं, जिनके दुखों को हम अपना दुख नहीं समझते, जिनके सुख में हम सुखी नहीं होते।

(५) प्रतीकवादी नाटक

हिन्दी में उपरोक्त मुख्य चार प्रकार के नाटक मिलते हैं। किन्तु एक प्रकार का नाटक और भी मिलता है जिसे हम प्रतीकवादी नाटक कह सकते हैं। प्रतीकवादी नाटक भारत में प्राचीन काल से चले आ रहे हैं। 'प्रबोध-चन्द्रोदय' इसी प्रकार का एक संस्कृत नाटक है जो बहुत प्रसिद्धि पा चुका है। हिन्दी में केशव का 'विज्ञानगीता' और देव का 'देव माया-प्रपञ्च' इसी श्रेणी के नाटक हैं।

साधारणतः नाटकों में प्रतीक दो रूप में आ सकते हैं। प्रथम प्रतीक के दर्शन हमें 'उत्तर रामचरित' के तमसा और मुरला पात्रियों में मिलते हैं जहाँ पर प्रकृति के अग-विशेष मानव रूप में प्रतीक-स्वरूप उपस्थित किए गए हैं। तमसा और मुरला दो नदियाँ हैं जो स्त्री रूप में आई हैं। वे बाहर, भीतर, सब तरह से स्त्रियाँ हैं और सीता पर माता के समान स्नेह रखती हैं। सुमित्रा-नदन पत रचित 'ज्योत्स्ना' में भी इसी प्रकार का प्रतीकवाद मिलता है जहाँ नदी, छाया, तारा, जुगुनू, लहर इत्यादि स्त्री रूप में उपस्थित किए गए हैं। इस प्रतीकवादी के मूल में एक आध्यात्मिक सत्य छिपा हुआ है। सभी स्थानों में, प्रकृति की सभी वस्तुओं में, ईश्वर की शक्ति निहित है और उसी शक्ति का मानवीकरण इस प्रकार का प्रतीकवाद है। इस प्रकार का प्रतीकवाद नाटकों के उपयुक्त नहीं है वरन् कविता में ही इसका सार्थकता है। किन्तु दूसरे प्रकार का प्रतीकवाद जो 'प्रसाद' की 'कामना' और शानदत्त मिश्र के 'मायावी' में मिलता है, नाटकों के लिए सर्वथा उपयुक्त है। 'प्रबोध-चन्द्रोदय' और रवीन्द्र-नाथ के नाटकों - 'किंग ऑफ द डार्क चैम्बर' (King of the Dark Chamber) और 'सर्किल ऑफ द स्प्रींग' Cycle of the Spring) - में भी इसी प्रकार का प्रतीकवाद मिलता है। 'कामना' में संतोष,

विवेक, विलास और विनोद इत्यादि पुरुष पात्र और कामना, लालसा, लीला और करुण इत्यादि स्त्री पात्र हैं। ये सभी चरित्र लेखक के मस्तिष्क की उपज हैं। सत्कार में ऐसे चरित्र नहीं मिलते परन्तु इनकी प्रकृति, इनके कार्य, इनके विचार और इनकी भावनाएँ सभी काल में सभी मनुष्यों में मिल सकूँगी हैं। ये किसी व्यक्ति-विशेष के अनुकरण नहीं हैं, न किसी काल के किसी महापुरुष के प्रतिनिधि-स्वरूप हैं, किन्तु फिर भी ये अमर हैं, अनन्त हैं, ये प्रत्येक काल और प्रत्येक देश के लिए सत्य हैं, ये समय और स्थान की सीमा पार करके चिरस्तन हो गए हैं। इस का कारण यह है कि इनमें मनुष्य मात्र की भावनाएँ निहित हैं, ये जाति और युग के प्रतिनिधि हैं, मनुष्य जति का अनन्त विभूतियों के स्रोतक हैं।

नाटक में एक संघर्ष होता है। वह संघर्ष चाहे बाल हो, चाहे अंतरंग, परन्तु बिना संघर्ष के वास्तविक नाटक की रचना नहीं हो सकती। सभी प्रसिद्ध नाटकों में यह संघर्ष मिलता है। कोई पात्र बाल परिस्थितियों से लड़ रहा है, कोई समाज से उलझ रहा है, तो कोई अपने ही विचारों से उलझ रहा है परन्तु एक संघर्ष और है जो प्रायः अदृश्य में हुआ करता है, वह संघर्ष है धर्म अधर्म का, सत्य असत्य का, पाप पुण्य का। इस अदृश्य संघर्ष को दृश्यमान करने के लिए दृश्य-काव्यों की रचना ही द्वितीय प्रकार के प्रतीक-वादी नाटकों की कला है। 'कामना' में हमें यही मिलता है। पुष्प द्वीप के नक्षत्र-सतान सभी पवित्र और धार्मिक हैं, उनमें स्वार्थ नहीं, द्वेष नहीं, संघर्ष नहीं सभी सुख से जीवन व्यतीत करते हैं। सहसा एक दिन एक विदेशी विलास अपने दो साथियों कचन और कादम्बर के साथ इस द्वीप में आ जाता है। उसके पास बहुत सा सोना है। कामना सोने के लोभ से विलास से प्रेम करने लगती है और द्वीप-निवासा कचन और कादम्बर के पीछे पागल होकर दौड़ते हैं। फल यह होता है कि ईर्ष्या, द्वेष बढ़ता है और अपराधों की वृद्धि होती है। स्वार्थ, द्वेष और ईर्ष्या के कारण लोग एक दूसरे की हत्या तक करते हैं। फिर पुलास अदालत इत्यादि का व्यवस्था होता है। परन्तु शांति स्थापन का जितना ही प्रयत्न किया जाता है, उतना ही अशांति बढ़ती है। इसमें नाटक-कार ने पूर्वी सभ्यता का आत्मिक शांति और पाश्चात्य सभ्यता का भौतिक उन्नति का संघर्ष चित्रित किया है। वह संघर्ष आज का नहीं है, वरन् अनादि काल से चला आ रहा है और अनन्त काल तक चलता रहेगा। शानदत्त सिद्ध रचित 'मायावा' नाटक में एक आर कला, विद्या, बुद्धि, रमा और दूसरी ओर

कैशन, शराब, व्यभिचार इत्यादि के बीच जो सघर्ष चल रहा है उसका नाटक-रूप में चित्रण मिलता है।

इन नाटकों के चरित्र हमें वास्तविक जीवन में नहीं मिलते, इसलिए साधारण जनता के लिए इन चरितों का कुछ भी मूल्य और महत्व नहीं। परंतु बुद्धिमान् और मेधावी व्यक्तियों के लिए कामना इत्यादि चरित्र वास्तविक जीवन के प्रतिकृति रूप चरितों तथा ऐतिहासिक और पौराणिक महापुरुषों से भी अधिक सजीव और सत्य हैं, क्योंकि ये सभी काल और सभी देशों के लिए सत्य हैं। साधारण चरितों के कार्यों और भावों से इनके कार्य और भाव अधिक प्रभावशाली, अधिक पवित्र और अधिक सत्य हैं। हिन्दी में प्रतीकवादी नाटक इन्ने गिने हैं जिनमें 'कामना' ही एक सफल प्रयास है।

विशेष

हिन्दी का नाटक साहित्य तीन विभिन्न धाराओं में होकर बहा है। पहली धारा थिएटरों की है जो पारसी थिएटर से प्रारंभ होकर टाकीज के उदय से पहले तक अटूट प्रवाह में चली आई। पारसी थिएटरों के अतिरिक्त और भी कितने क्लब, कंपनियाँ और नाटक-मंडलियाँ खुलीं जिनका मुख्य ध्येय पारसी कंपनियों की ही भाँति जनता का मनोरंजन करना था, नाट्य-कला के विकास की ओर उनका ध्यान न था। दूसरी धारा उन साहित्यिक नाटकों की थी जिन पर अप्रयत्न पारसी नाटकों का प्रभाव पड़ रहा था। यद्यपि उसके लेखक पारसी नाटकों से घृणा करते थे, फिर भी वे उनके प्रभाव से न बच सके। इन नाटकों का वातावरण अधिक संस्कृत और श्लील होता था। तीसरी धारा उन शुद्ध साहित्यिक नाटकों की थी जो जनता की रुचि की बिल्कुल उपेक्षा करते रहे। उनका ध्यान सर्वदा कला की ओर ही रहा। कवित्वपूर्ण आदर्शवादी चरित्र-चित्रण, कवित्वपूर्ण गभीर भाषा-शैली और मिश्र तथा जटिल कथानक इनकी विशेषता थी। ये नाटक अध्ययन-योग्य शुद्ध साहित्यिक हैं, रंगमंच पर अभिनय-योग्य नहीं।

परंतु इन तीन धाराओं के रहते हुए भी हिन्दी में वास्तविक नाट्य-कला— वह नाट्य-कला जिसमें रंगमंचीय नाटकों के मनोरंजन, उत्सुकता और आनंद, तथा साहित्यिक नाटकों के कवित्व और प्रभावशाली चरित्र-चित्रण दोनों का सुंदर सम्मिश्रण और सामंजस्य हो—का विकास नहीं हो सका। पारसी कंपनियों ने नाटकों में वे सभी बस्तुएँ उपस्थित की जिन्हें जनता चाहती है, जिन पर

विवेक, विलास और विनोद इत्यादि पुरुष पात्र और कामना, लालसा, लीला और कलह इत्यादि स्त्री पात्र हैं। ये सभी चरित्र लेखक के प्रतिष्ठा की उपज हैं। सत्कार में ऐसे चरित्र नहीं मिलते परन्तु इनकी प्रकृति, इनके कार्य, इनके विचार और इनकी भावनाएँ सभी काल में सभी मनुष्यों में मिल सकती हैं। ये किसी व्यक्ति-विशेष के अनुकरण नहीं हैं, न किसी काल के किसी महापुरुष के प्रतिनिधि-स्वरूप हैं, किन्तु फिर भी ये अमर हैं, अनन्त हैं, ये प्रत्येक काल और प्रत्येक देश के लिए सत्य हैं, ये समय और स्थान की सीमा पार करके चिरन्तन हो गए हैं। इस का कारण यह है कि इनमें मनुष्य मात्र की भावनाएँ निहित हैं, ये जाति और युग के प्रतिनिधि हैं, मनुष्य-वृत्ति का अनन्त विभूतियों के द्योतक हैं।

नाटक में एक संघर्ष होता है। वह संघर्ष चाहे बाल्य हो, चाहे अतरंग; परन्तु बिना संघर्ष के वास्तविक नाटक की रचना नहीं हो सकती। सभी प्रसिद्ध नाटकों में यह संघर्ष मिलता है। कोई पात्र बाल्य परिस्थितियों से लड़ रहा है, कोई समाज से उलझ रहा है, तो कोई अपने ही विचारों से उलझ रहा है परन्तु एक संघर्ष और है जो प्रायः अदृश्य में हुआ करता है, वह संघर्ष है धर्म अधर्म का, सत्य असत्य का, पाप पुण्य का। इस अदृश्य संघर्ष को दृश्यमान करने के लिए दृश्य काव्यों की रचना ही द्वितीय प्रकार के प्रतीक-वादी नाटकों की कला है। 'कामना' में हमें यही मिलता है। पुष्प द्वीप के नक्षत्र-सतान सभी पवित्र और धार्मिक हैं, उनमें स्वार्थ नहीं, द्वेष नहीं, संघर्ष नहीं सभी सुख से जीवन व्यतीत करते हैं। सहसा एक दिन एक विदेशी विलास अपने दो साथियाँ कचन और कादम्ब क साथ इस द्वीप में आ जाता है। उसके पास बहुत सा सोना है। कामना सोने के लोभ से विलास से प्रेम करने लगती है और द्वीप-निवासा कचन और कादम्ब के पोछे पागल होकर दौड़ते हैं। फल यह होता है कि ईर्ष्या, द्वेष बढ़ता है और अपराधों की वृद्धि होती है। स्वार्थ, द्वेष और ईर्ष्या के कारण लोग एक दूसरे की हत्या तक करते हैं। फिर पुलास अदालत इत्यादि का व्यवस्था होता है। परन्तु शांति स्थापन का जितना हा प्रयत्न किया जाता है, उतना ही अशांति बढ़ती है। इसमें नाटक-कार ने पूर्वी सभ्यता का आत्मिक शांति और पार्श्वस्थ सभ्यता की भौतिक उन्नति का संघर्ष चित्रित किया है। वह संघर्ष आज का नहीं है, वरन् अनादि काल से चला आ रहा है और अनन्त काल तक चलता रहेगा। ज्ञानदत्त सिद्ध रचित 'मायावी' नाटक में एक आर कला, विद्या, बुद्धि, रमा और दूसरी ओर

कैशन, शराव, व्यभिचार इत्यादि के बीच जो सघर्ष चल रहा है उसका नाटक-रूप में चित्रण मिलता है ।

इन नाटकों के चरित्र हमें वास्तविक जीवन में नहीं मिलते, इसलिए साधारण जनता के लिए इन चरितों का कुछ भी मूल्य और महत्व नहीं । परंतु बुद्धिमान् और मेधावी व्यक्तियों के लिए कामना इत्यादि चरित्र वास्तविक जीवन के प्रतिकृति रूप चरितों तथा ऐतिहासिक और पौराणिक महापुरुषों से भी अधिक सजीव और सत्य हैं, क्योंकि ये सभी काल और सभी देशों के लिए सत्य हैं । साधारण चरितों के कार्यों और भावों से इनके कार्य और भाव अधिक प्रभावशाली, अधिक पवित्र और अधिक सत्य हैं । हिन्दी में प्रतीकवादी नाटक इने गिने हैं जिनमें 'कामना' ही एक सफल प्रयास है ।

विशेष

हिन्दी का नाटक साहित्य तीन विभिन्न धाराओं में होकर बहा है । पहली धारा थिएटरों की है जो पारसी थिएटर से प्रारंभ होकर टाकोज़ के उदय से पहले तक अटूट प्रवाह में चली आई । पारसी थिएटरों के अतिरिक्त और भी कितने क्लब, कपनियाँ और नाटक-मंडलियाँ खुलीं जिनका मुख्य ध्येय पारसी कंपनियों की ही भाँति जनता का मनोरंजन करना था, नाट्य-कला के विकास की ओर उनका ध्यान न था । दूसरी धारा उन साहित्यिक नाटकों की थी जिन पर अप्रयत्न पारसी नाटकों का प्रभाव पड़ रहा था । यद्यपि उसके लेखक पारसी नाटकों से घृणा करते थे, फिर भी वे उनके प्रभाव से न बच सके । इन नाटकों का वातावरण अधिक संस्कृत और श्लील होता था । तीसरी धारा उन शुद्ध साहित्यिक नाटकों की थी जो जनता की रुचि की विल्कुल उपेक्षा करते रहे । उनका ध्यान सर्वदा कला की ओर ही रहा । कवित्वपूर्ण आदर्शवादी चरित्र-चित्रण, कवित्वपूर्ण गभीर भाषा-शैली और मिथ तथा जटिल कथानक इनकी विशेषता थी । ये नाटक अध्ययन-योग्य शुद्ध साहित्यिक हैं, रंगमंच पर अभिनय-योग्य नहीं ।

परंतु इन तीन धाराओं के रहते हुए भी हिन्दी में वास्तविक नाट्य-कला— वह नाट्य-कला जिसमें रंगमंचीय नाटकों के मनोरंजन, उत्सुकता और आनंद, तथा साहित्यिक नाटकों के कवित्व और प्रभावशाली चरित्र-चित्रण दोनों का सुंदर सम्मिश्रण और सामंजस्य हो—का विकास नहीं हो सका । पारसी कंपनियों ने नाट्यों में वे सभी वस्तुएँ उपस्थित की जिन्हें जनता चाहता है, जिन पर

रगमचीय नाटकों की सफलता निर्भर है—उन्होंने दृश्य दिया, नृत्य दिया, संगीत दिया, दृश्य-दृश्यांतर दिए, आकर्षक वेश-भूषा दी और दिया एक रगमच, परंतु वे कवित्व नहीं दे सके, जीवित चरित्र नहीं दे सके। दूसरी ओर साहित्यिक नाटकों ने काव्य दिया और दिए सुंदर, स्वाभाविक, सजीव चरित्र। परंतु एक साथ दोनों ही कोई नाटककार नहीं दे सका। बदगीनाथ भट्ट ने इन दोनों का सामंजस्य करने का प्रयत्न अवश्य किया, परंतु वे सफल नहीं हो सके। हिन्दी में वास्तविक नाट्य-कला के दर्शन नहीं हो सके।

भारतवर्ष में जहाँ नाटकों की सधि, रस, चरित्र आदि के संघर्ष में इतने अधिक विस्तार से लिखा गया, वहाँ रगमच के संघर्ष में बहुत कम लिखा गया। इसका कारण यह है कि शायद हमारे यहाँ लोकप्रिय रगमच था ही नहीं, नाटकों का अभिनय राजप्रासादों अथवा मठियों में हुआ करता था और वह भी विशेष पर्वों अथवा उत्सवों के अवसर पर। रामलोला और नौटंकियाँ के घरेलू रगमच नाम-मात्र को रगमच थे। प्रथम वैज्ञानिक रगमच हमें पारसी कपनियों ने दिया जिन्होंने शेक्सपियर के युग के अंगरेजी रगमच के आधार पर भारतीय वातावरण और परिस्थिति के अनुकूल एक रगमच की व्यवस्था की। कलत्र, नाटक-महली और अन्य नाटक खेलने वालों ने भी पारसी कपनों का रगमच लिया और उसी को सरल बनाकर अपना काम निकालने लगे।

रगमच के सबसे अधिक महत्वपूर्ण अंग पर्दा और प्रकाश (Light effect) हैं। किसी दृश्य को समझने और उससे आनंद प्राप्त करने के लिए दो बातों का जानना बहुत आवश्यक होता है—पहला, वह किस स्थान पर और किस वातावरण के मध्य में घटित हुआ, दूसरा, किस समय हुआ। पद स्थान और वातावरण का सूचना देता है और प्रकाश से समय ज्ञात होता है। उदाहरण के लिए 'अजना' नाटक का दृश्य ले लीजिए। दृश्य : पहले लेखक रगमच की सुविधा के लिए कुछ आवश्यक सूचना दे देता है, यथा :

समय : भात, स्थान पशुसुखा वन में कुटिया का बाहरी भाग। इत्यादि

इस दृश्य को दर्शकों के सामने उपस्थित करने के लिए एक पर्दा होना चाहिए जिस पर एक वन का चित्र चित्रित हो और उसमें एक कुटिया बनी हो जिसका बाहरी भाग रगमच का प्लेटफार्म हो और समय दिखाने

लिए प्रकाश का ऐसा प्रबंध होना चाहिए कि प्रभात का समय दिखाया जा सके। इस प्रकार एक नाटक अभिनीत करने में उतने पदें चाहिए जितने दृश्य नाटक में हों। परंतु पर्दा बनाने में इतना अधिक व्यय होता है कि प्राइवेट क्लब और नाटक मंडलियों के लिए यह असंभव है। इसी प्रकार प्रकाश का भी उचित प्रबंध बहुत अधिक व्यय के बिना नहीं हो सकता। पारसी कंपनियाँ व्यवसायी कंपनियाँ थीं, इस कारण वे पर्दे और प्रकाश के लिए व्यय भी अधिक कर सकती थीं और करती भी थीं, परंतु नाटक-मंडलियों के पास कुछ थोड़े से पर्दे होते थे जिनका वे सभी स्थानों पर उपयोग किया करते थे। स्कूल, कालेजों में तथा निजी टग पर जो नाटक अभिनीत होते वे उन्हीं नाटक-मंडलियों से कुछ पर्दे किराए पर लाकर अपना काम चलाते थे। इस प्रकार धन के अभाव से रंगमंच में पर्दों और प्रकाश का समुचित प्रबंध नहीं हो पाता था जिससे नाटकों के अभिनय में पूर्णता नहीं आ सकती थी।

पर्दे और प्रकाश की कठिनाइयों के अतिरिक्त हिन्दी नाटकों में अभिनय भी उच्च श्रेणी का नहीं मिलता। इसके दो कारण हैं—पहला यह कि पढ़े लिखे शिक्षित और सम्य लोग नाटकों के अभिनय में भाग नहीं लेते थे। थियेटर के प्रति लोगों के विचार अच्छे न थे और जो कोई नाटकों में अभिनय करते थे उन पर लोग उँगली उठाते थे। इस कारण केवल अशिक्षित अथवा अर्द्धशिक्षित दरिद्र और निम्न श्रेणी के लोग ही अभिनय में भाग लेते और इस कारण उनका अभिनय कभी उच्च कोटि का नहीं हो पाता। दूसरा कारण और अधिक महत्वपूर्ण कारण यह है कि पुरुषों और बालकों को स्त्री-पात्र का अभिनय करना पड़ता था। सामाजिक नियमों के कारण उत्तरी भारत की उच्च जाति तथा सम्य घरों की स्त्रियाँ पुरुष अभिनेताओं के साथ रंगमंच पर अभिनय करना तो दूर रहा पर्दे के बाहर भी नहीं निकल सकती थीं। इस कारण छोटे छोटे बालकों को ही स्त्री-पात्र का अभिनय करना पड़ता था और वे यह अभिनय ठीक से कर नहीं पाते थे। पारसी कंपनियों में स्त्री पात्र के अभिनय के लिए अभिनेत्रियाँ भी थीं परंतु वे अतिमहेश्वरी श्रेणी की थीं। ये अशिक्षित, किराए पर लाई हुई, स्त्रियों की लोभी वेश्याएँ सीता, द्रौपदी जैसी उच्च और सती स्त्रियों का अभिनय कर ही नहीं सकती थीं। इस कारण पारसी थियेटरों में भी अभिनय बहुत ही निकृष्ट श्रेणी का हुआ करता था।

हमने अपनी सम्यता के केवल एक ही अंग और पक्ष की उन्नति की, दूसरे पक्ष की ओर बिल्कुल ही ध्यान नहीं दिया। जिस प्रकार स्त्रियों की हमने उपेक्षा की उसी प्रकार स्त्रियों की कला और सम्यता को भी हमने अवहेलना की। पुरुषों के उपयुक्त तलवार चलाना, कुश्ती लड़ना, युद्ध करना, कविता करना इत्यादि कलाओं का तो हमने पूर्णतया विकास किया परंतु स्त्रियों की कला के विकास के लिए हमने कोई अवसर ही नहीं दिया। रगमचीय कला स्त्रियों की कला है। सारा बर्नहार्ट (Sarah Bernhardt) ने रगमचीय कला की बहुत ही उपयुक्त उपमा स्त्रियों में दी है :

The dramatic art would appear to be rather a feminine art, it contains in itself all the artifices which belong to the province of women, the desire to please, facility to express emotions and hide defects and the faculty of assimilation which is the real essence of women. The reason, why the theatrical art, which is so fine and so complete, because it reflects all other arts, remains on a slightly inferior plane, is that it cannot be practiced without beauty of form and face

[The art of Theatre—Page 144]

अर्थात्—नाट्य-कला एक कामिनी-कला सी प्रतीत होगी, इसमें वे सभी साधन सम्मिलित हैं जो नारी क्षेत्र के अंतर्गत आते हैं—प्रसन्न करने की अभिलाषा, भावनाओं को व्यक्त करने और दोषों को छिपाने की सुगमता तथा अंगीकरण का गुण जो नारियों का वास्तविक सार गुण है। अन्य सभी कलाओं को (अपने में) प्रतिबिम्बित करने के कारण इतना सुंदर और इतना संपूर्ण होते हुए भी नाट्य-कला के (अन्य कलाओं की अपेक्षा) किंचित निम्नतर स्तर पर रहने का कारण यह है कि शरीर-सौष्ठव और मुख सौन्दर्य के बिना इस कला का अभ्यास नहीं किया जा सकता।

इसलिए जब तक भारत में स्त्रियाँ परतंत्र रहेंगी, जब तक उन्हें समानाधिकार न मिलेगा, जब तक कामिनी-कला का विकास न होगा, तब तक रगमचीय कला की पूर्ण उन्नति संभव नहीं है।

पाँचवाँ अध्याय

उपन्यास

हिन्दी में उपन्यास के साहित्यिक रूप का विकास बीसवीं शताब्दी में हुआ। हिन्दी का प्रथम साहित्यिक उपन्यास देवकीनंदन खत्री का 'चंद्रकाता' है जो १८६१ में प्रकाशित हुआ। इसके बाद उपन्यास का विकास बड़े वेग से हुआ और धीरे-धीरे कविता और नाटक से भी अधिक महत्वपूर्ण स्थान ग्रहण कर वह आधुनिक साहित्य का सबसे अधिक लोकप्रिय अंग बन गया। इसके विकास की कई श्रेणियाँ हैं जिनके द्वारा धीरे-धीरे उपन्यास के वास्तविक कला-रूप की प्रतिष्ठा हुई।

उपन्यास के कला-रूप का विकास

हिन्दी उपन्यास के क्रमिक विकास का मूल 'तोता-मैना' और 'मारगा-मदावत' जैसी कहानियों में खोजना पड़ेगा जिनका उद्गम उत्तर भारत में प्रचलित मौखिक कथाओं से हुआ जान पड़ता है। इन कथाओं का उल्लेख हमें मालिदास के हाँ ममय से मिलता है जब बृद्ध लोग उदयन की कथा सुनाते करते थे। जायसी के 'पद्मावन तथा ईशा अल्ला खाँ की 'रानी केतम की कहानी' के वस्तु-विन्यास पर इन कथाओं का स्पष्ट प्रभाव मिलता है। प्राचीन काल में जब लोग लिखना-पढ़ना नहीं जानते थे और पुस्तकों का निमित्त अभाव था, तब समीत के अतिरिक्त मनोरंजन का एक मात्र साधन कहानियाँ ही थीं। डाढ़े की रात में आग के चारों ओर बैठकर बृद्ध लोग उत्तुंग भोताओं की कोई मनोरंजन प्रेमकथा अथवा भूत-प्रेतों की कहानी सुनाते, जंगल में पेड़ों के नीचे बैठकर गाले और गहरिए कुछ इसी प्रकार

की कहानियों द्वारा अपने साधियों का मनोरंजन करते। समय बीतने पर कुछ कहानियों को लोग भूल गए, कई कहानियाँ अद्भुत प्रकार से एक दूसरे से मिश्रित हो गई और कुछ के विचित्र रूपांतर हो गए। इन कहानियों के समय और लेखक का निर्णय करना असंभव-सा है, किन्तु यह निश्चित है कि ये १८६० के लगभग लिपिबद्ध हुई। सार्वजनिक शिक्षा के प्रचार के साथ ही साथ इनकी माँग बढ़ती गई और ये नित्य अधिक संख्या में प्रकाशित होने लगी।

इन कहानियों में कला-रूप का प्रथम आभास व्यक्तित्व के विकास में मिलता है। 'तोता मैना' में किसी व्यक्ति-विशेष का परिचय नहीं मिलता, मिलता है केवल एक मौखिक वादविवाद। किन्तु 'गुलबकावली', 'छुबीली भटियारिन' और 'हातिमताई' में व्यक्ति-विशेष के दर्शन होते हैं जिनमें मानव चरित्र के सरल और सामान्य गुणों का समावेश मिलता है। ये चरित्र अधिक काश कल्पित हैं और कुछ दृष्टियों में विचित्र भी हैं। हमारे बीच में उनके समान चरित्र नहीं मिलते फिर भी वे हमसे नितांत भिन्न नहीं हैं। इन साहसिक वीरों (adventurers) की बहुत सी बातें हमारे ही समान हैं, उनके जीवन-कार्यों वे वातावरण और परिस्थितियाँ यथार्थवादी हैं। यदि वे हमसे भिन्न हैं तो इसका कारण यह है कि वे भिन्न युग के वीर चरित्र हैं।

किन्तु इन उपन्यासों के रहते हुए भी देवकीनन्दन खत्री के 'चद्रकाता' से पहले हिन्दी में उपन्यास के साहित्यिक रूप की प्रतिष्ठा न हो सकी। 'तोता-मैना' 'गुलबकावली' इत्यादि कहानियाँ मनोरंजक और लोकप्रिय तो अवश्य थीं, किन्तु उनमें यथार्थ जीवन का चित्रण लेश मात्र भी नहीं था। अतः जब देवकीनन्दन खत्री ने बारहवीं शताब्दी के पद्यबद्ध वीर-आख्यानों की परंपरा अलिफ लैला (सहस्र रत्न की चरित्र) की कथाओं, अमीर हमजा की तिलस्म दिलरूबा और लोक-प्रचलित कहानियों की कथा-सामग्री का उपयोग अपने तिलस्मी उपन्यासों में किया तो उनमें प्रेमाख्यानक काव्यों का अद्भुत सौन्दर्य आ गया। 'चद्रकाता' की तुलना सबसे अधिक लोकप्रिय चारण-काव्य 'आल्हा खड्ग' से की जा सकती है। दोनों के मूल में वही सर्वव्यापी स्वच्छन्दवादी प्रेम है। 'चद्रकाता' के अख्यार बहुत कुछ उस अर्द्धपौराणिक वीर-काव्य के नायकों के समान हैं, केवल उपन्यास की परिस्थिति ने उन्हें थोड़ा परिवर्तित कर दिया है। उदाहरण के लिए जब चुनार का अधिपति आल्हा ऊदल को युद्ध में परास्त न कर सका तब उसने अपने मित्र से सहायता माँगी और उसके मित्र ने नृत्य और संगीत का जाल बिछाकर सरल-हृदय आल्हा को बंदी बना लिया। उस समय ऊदल और उसके मित्रों ने काबुली घोड़े बेचने वालों का वेष

बना कर चतुरता से आल्हा की बंदीगृह से मुक्त किया। यह चाल तिलस्मी उपन्यासों के ढंग की है। इसी प्रकार जब ब्रिहूर में गंगा-स्नान करते हुए इन्दल का उसके सौन्दर्य पर मग्न होकर चित्रलेखा नाम जादूगरनी ने हरण किया और जब आल्हा ऊदल को इन्दल-हरण का समाचार मिला तो वे उसकी खोज में निकल पड़े और अपने कौशल और वीरता से उसी प्रकार इन्दल की प्राप्ति की जिस प्रकार 'चन्द्रकाता' के अय्यार अपने खोए हुए स्वामियों तथा साथियों का पता लगाते हैं।

भावना और शैली दोनों ही की दृष्टि से तिलस्मी उपन्यास चारण-काव्यों के अनुगामी जान पड़ते हैं। किन्तु लोकप्रिय होते हुए भी उनमें मानवी भावनाओं और मनोविकारों के लिए विशेष स्थान नहीं था। इस कारण शिक्षित कहलाने वाले लोग यद्यपि उन्हें पढ़ने का लोभ स्वरण न कर सके फिर भी वे उनसे असंतुष्ट थे। वे उन्हें कला की वस्तु न मानकर केवल मनोरंजन का साधन मानते थे। किन्तु मनोरंजन की क्षमता भी कला का एक प्रधान अंग है और उसकी प्रगति का द्योतक है, अतः तिलस्मी उपन्यासों को कलात्मक उपन्यासों का प्रथम रूप समझना चाहिए।

तिलस्मी उपन्यासों के साथ ही साथ कुछ लेखकों ने उपन्यास पर नाटकीय कला के विविध गुणों का आरोप करने का प्रयत्न किया और उन्हें सफलता भी मिली। यदि इन उपन्यासों में वास्तविक नाट्य-कला का आरोप किया जाता तो वे उपन्यास वास्तव में बहुत ही कलापूर्ण, सुंदर और पठनीय होते, किन्तु मुसलमानों के आक्रमण के बाद राष्ट्रीय रगमच के विनाश के कारण नाट्य कला प्रकट रूप में केवल संलाप और सभाषण-मात्र रह गई थी और सिद्धांत-रूप में केवल नायिका-मेढ और रस-निरूपण तक सीमित थी। नाट्य कला भारतीय संस्कृति का एक प्रधान अंग है और यद्यपि प्राचीन काल में नाट्य-साहित्य का अभाव था फिर भी नाटकीय रूप सदा रामलीला, रासलीला, नौटंकी, स्वाग, नरुल इत्यादि के रूप में वर्तमान रहा। परिस्थितियों के अनुकूल होने पर यह पुनः दो रूपों में प्रकट हुआ—एक आधुनिक नाटकों के रूप में और दूसरे नाटकीय कलात्मक उपन्यासों के रूप में। सप्रेमगनों के प्रचार के कारण उपन्यास नाटकों की अपेक्षा अधिक लोकप्रिय हुए, क्योंकि वे अपेक्षाकृत निर्दोष और स्वल्प पाठकों के लिए अधिक सुलभ थे।

बिद्योत्तल गोस्वामी, बिन्दोने पहले-पहल हिन्दी उपन्यासों में नाटकीय कला के विविध गुणों का स्पष्ट आरोपण किया, स्वयं के 'चन्द्रकाता' में भा-

हले 'कुसुम-कुमारी' की रचना १८८८ में कर चुके थे, यद्यपि इसका प्रकाशन १९०१ के पहले न हो सका। इस ग्रंथ की प्रेरणा उन्हें रीति-कवियों से मिली जेन्होंने अपने मुक्तक काव्यों के लिए नायिका-मेद एक ऐसा विषय चुना जिसका सबंध मूल रूप से नाटकों से ही था। किशोरीलाल स्वयं उसी परंपरा के कवि थे, उन्होंने नायिका-मेद तथा अन्य रीति-साहित्य का अच्छा अध्ययन किया था। इसलिए जब वे उपन्यास लिखने बैठे तब उन्हें केवल एक सुसंगत प्रेम कहानी की कल्पना करना पड़ी और उसमें उन्होंने प्राचीन कवियों की परंपरानुसार प्रेम-संबंधी विविध प्रसंगों को यथावसर अनेक अध्यायों में गद्यात्मक भाषा में जड़ दिया। उनकी 'तारा', 'अँगूठों का नगीना' तथा अन्य उपन्यास हर्ष और राजशेखर के संस्कृत प्रेम-नाटकों का स्मरण दिलाते हैं। परंपरागत प्रेम—अभिसार, मान, परिहास इत्यादि इसमें भरे पड़े हैं।

गोस्वामी के पश्चात् उपन्यासकारों के एक समुदाय ने संस्कृत के प्रेम-नाटकों और रीति-काव्य से प्रेरणा ग्रहण करने के स्थान पर पारसी थियेटरों और उर्दू-काव्यों का अनुकरण किया। इस समुदाय के प्रमुख लेखक रामलाल वर्मा थे जिनका 'गुलबदन उर्फ रजिया बेगम' १९२३ में तीसरी बार प्रकाशित हुआ। इसके विज्ञापन में प्रकाशक ने इसे हिन्दी का सर्वश्रेष्ठ थियेट्रिकल उपन्यास लिखा था और यह बिल्कुल सत्य भी था। यह पारसी थियेटरों के समस्त उपकरणों से संयुक्त, अतिनाटकीय रोमाचकारी प्रसंगों से परिपूर्ण, एक अपूर्व उपन्यास है। गुलबदन और जमशेद जिस जहान पर बम्बई-यात्रा कर रहे हैं वह अचानक डूब जाता है। गुलबदन को उसका प्रेमी सफ़दरजग बचा लेता है और जमशेद संयोग से जीवित निकल आता है। इसके पश्चात् रोमाचकारी घटनाओं तथा रगमच के अन्य दृश्यों की इसमें भरमार है। थियेट्रिकल नाटकों के साथ इसकी समानता इसके गुण और दोष दोनों का कारण है—गुण इसलिए कि इसकी लोकप्रियता इसी कारण से है और दोष इसलिए कि इसमें अतिनाटकीय प्रसंगों की भरमार है जो उपन्यास के कलात्मक सौन्दर्य को नष्ट कर देते हैं। जो भी हो, ये थियेट्रिकल उपन्यास जनता बड़े चाव से पढ़ती थी।

इन उपन्यासों की सफलता के कारण लेखकों को बड़ा प्रोत्साहन मिला और वे पौराणिक कथाओं, ऐतिहासिक घटनाओं, मौखिक कथाओं, किम्बदंतियों तथा घर, समाज और उनके पारिपार्श्विक उपकरणों को लेकर नाटक के रूप में उपन्यासों की रचना करने लगे। नाटकों के रूप में उपन्यास-रचना आधुनिक हिन्दी साहित्य का एक नया और अद्भुत आविष्कार था और इससे

उपन्यास के विकास में बहुत सहायता मिली। उदाहरण के लिए भगवानदीन पाठक का 'सती-सामर्थ्य' ले लीजिए। लेखक पहले जेठ मास के सूर्य से संतप्त मरुस्थल-तुल्य पृथ्वी का वर्णन करता है। फिर अनुसूया जल की खोज में निकलती है। उसे एक तपस्विनी मिलती है और दोनों में एक संलाप प्रारंभ होता है। इस संलाप से ज्ञात होता है कि स्वामी की सेवा में संलग्न रहने के कारण साध्वी अनुसूया को यह भी पता न चला कि पिछले तीन वर्षों से तनिक भी वर्षा नहीं हुई और यह भी ज्ञात होता है कि तपस्विनी स्वामी की सेवा के सौभाग्य से वंचित होने के कारण कठिन तपश्चर्या से स्वर्ग प्राप्त करने की साधना कर रही है। इस प्रकार उपन्यास के कथानक का विकास और विस्तार होता है। पाठकों का मस्तिष्क ही रंगमंच है जिस पर लेखक पहले एक वातावरण की सृष्टि करता है फिर दो या अधिक पात्र-पात्रियाँ आकर संलाप और संभाषणों द्वारा अपने चरित्र और कथा वस्तु की व्यंजना करती हैं। प्रत्येक परिच्छेद एक दृश्य के समान है। उसी उपन्यास में एक परिच्छेद में वातावरण की सृष्टि का एक नमूना देखिए :

अस्तु, पाठक ! आब भगवती अनुसूया की परीक्षा का दिन आया है, अगत के उत्पादक पाखक और संहारक त्रिदेव—धत्ता, विष्णु, मरेश—स्वर्गलोक में अपने-अपने आसन पर विराजमान हैं। महर्षि नारद पास में बैठे हुए सती अनुसूया के अशेष गुणों का गायन कर रहे हैं। इत्यादि

वातावरण की सृष्टि हो जाने के उपरांत संलाप प्रारंभ होता है। नारद लक्ष्मी से कहते हैं :

तुमने और कुछ सुना, मैं अभी एक नया कौतुक देखकर आ रहा हूँ।

यह ठीक नाटक की परंपरा में जान पड़ता है जहाँ पहले एक पुरुष—वृत्रघार—आता है और आवश्यक बातों की सूचना दे जाता है जिनकी सहायता से दर्शक (श्रोता) आगे की बातचीत समझ सकें। फिर संलाप प्रारंभ होता है। इसी प्रकार उपगोपाल-रचित 'उर्वशी' (१६२५) में उपन्यास का प्रारंभ इस कदम-पुकार से होता है :

बचामो ! बचामो ! है कोई देवताओं का प्यारा जो दहारी रहा करे।

यह पुकार दूर से आती है जो नाटक के 'नेरप' का एक रूप जान पड़ता है। इसके उपरांत लेखक वातावरण की सृष्टि करता है :

आपाढ़ मास के थोड़े से सौंस यात्री थे । प्रचंड गर्मी से मनुष्य, पशु, पक्षी ब्याकुल हो रहे थे । न रात को नींद न दिन को चैन, जिधर जाओ, जहाँ देखो, हाय गर्मी ! हाय गर्मी ! की पुकार थी ।

फिर लेखक प्रकृति पर उस कण्ठ पुकार का प्रभाव टिगलाता है, फिर राजा-पुरूरवा पर उसका प्रभाव वर्णित करता है और आगे इसी प्रकार कथानक का विकास होता है । यह उपन्यास के रूप में वास्तव में एक नाटक ही है ।

परन्तु इन उपन्यासों में नाटकीय कला इनके बाह्य रूप अर्थात् केवल सलाप, सभापण और साधारण कथा-वर्णन तक ही सीमित थी, इनके अंतर में कोई संघर्ष, क्रिया प्रतिक्रिया, चरम-संधि (Climax) और संक्रांति (Crisis) इत्यादि अन्य नाटकीय गुणों का कोई आरोप न था । परन्तु धीरे-धीरे जब लेखकों को वास्तविक नाट्य-कला का बोध होने लगा तब वे अपने उपन्यासों में वास्तविक नाट्य कला का आरोप करने लगे और क्रमशः तीनों नाटकीय ऐक्य—स्थान, समय और कार्य—से प्रारंभ कर नाटकीय व्यंग्य (Dramatic Irony) और अन्य नाटकीय गुणों का आरोप होने लगा । ब्रजनदन सहाय ने अपने 'राधाकांत' में स्थान, समय और कार्य तीनों ऐक्यों का पूर्ण निर्वाह किया और अन्य नाटकीय गुणों का भी सफल आरोप किया । 'रंगभूमि' में एक नाटकीय व्यंग्य देखिए । जब सूरदास अपने पाँच सौ रूपयों की चोरी हो जाने पर बिलख रहा था, उसने मिट्ठू को रोते और धीसू को यह कह कर चिढ़ाते सुना "खेल में रोते हो", यह सुनते ही सूरदास रोना बंद कर कह उठता है :

बाह मैं तो खेल में रोता हूँ कितनी जुरी यात है । इत्यादि

यह है नाटकीय कला और गुणों का उपन्यास में पूर्ण आरोप ।

उपन्यास कला का नवीनतम विकास इसमें मनोविज्ञान के समावेश के कारण हुआ जिससे उपन्यासों के कला सौन्दर्य में अभूतपूर्व वृद्धि हुई । अब तक उपन्यास के कथानकों में, मानव-जीवन की उलझनों में, दैव-घटना और संयोग का ही प्रधान भाग रहता था । कथानक के विकास और उसकी उलझनों को सुलझाने के लिए प्रायः संयोग और दैव-घटनाओं का आवश्यकता से अधिक और कहीं-कहीं सस्ती सूझों का भी उपयोग किया जाता था । इसी बीच भारत में मनोविज्ञान के अध्ययन की ओर लोगों की रुचि बढ़ने लगी । लोगों को यह ज्ञान कर बड़ा आश्चर्य हुआ कि देखने और सुनने जैसे

साधारण कार्यों में भी आँवों और कानों की अपेक्षा मस्तिष्क का ही अधिक कार्य होता है। इस प्रकार उन्हें मानव-मस्तिष्क की व्यापक महत्ता का बोध हुआ और उन्हें अनुभव होने लगा कि सयोग और दैव घटनाओं की अपेक्षा जीवन में मनुष्य के मस्तिष्क और मन का अधिक प्रभाव और महत्त्व है। समार का वास्तविक नाटक मानव-हृदय और मस्तिष्क का नाटक है, आँख, कान तथा अन्य इन्द्रियों का नहीं। शरच्चद्र और रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने उपन्यासों में मनोवैज्ञानिक चित्रण और विश्लेषण का महत्त्व लोगों के सामने रखा। फिर जीवन भी अब पहले से अधिक मिश्र और गहन होता जाता था, लोग अपने मस्तिष्क और बुद्धि का नित्य अधिक प्रयोग करने लगे थे। लोगों का वह गरल मस्तिष्क जो धर्मग्रंथों की सभी बातों को ब्रह्मवाक्य समझता था, जो पुराणों की सभी स्वाभाविक और अस्वाभाविक कथाओं पर विश्वास करता था, अब सशयवादी हो गया। इस प्रकार लेखकों को मानव-हृदय और मस्तिष्क के वास्तविक नाटक के प्रदर्शन की आवश्यकता जान पड़ी। अस्तु, मनोविज्ञान की सहायता ने उपन्यासों पर वास्तविक नृदय-कला की परंपरा का आरोप हुआ और उपन्यास कला-रूप की ध्येष्ठतम कोटि पर पहुँच गया। 'प्रेम-चंद के रंगभूमि' में मानव हृदय का सूक्ष्म विश्लेषण देखिए :

सूरदास ने सोचा था अभी किसी से यह बात न कहूँगा। पर इस समय दूध लेने के लिए सुशामा जरूरी थी। अपना त्याग दिखा कर सुखरूप बनना चाहता था। इत्यादि

उसी उपन्यास में एक अन्य स्थान पर देखिए :

इस समय राजा माहय की वशा उन कृपण की मी थी, जो अपनी आँखा से अपना धन छुटने देखता हो, और इस भय से कि लोगों पर नंगे धनी होने का भेद खुल जायगा, कुछ बोल न सकता हो। इत्यादि

पर वर्तन कितना क्लृप्त और यथार्थ है। वह पाठकों के सामने पात्रों का दृश्य खोलकर रख देता है।

मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और चित्रण ने उपन्यासों के कला-मूल की उत्तति तो प्रकट हुई और बहुत अधिक हुई, परंतु साथ ही उनके नाटकीय मौल्य के वही क्षति हुई। जब उपन्यासम्भर मनोविज्ञान के चित्रण पर बहुत अधिक जोर देने लगे, तब उन्हें बहुत ही ऐसी दैव-घटनाओं और कल्पित-प्रसंगों का निराकरण करना पड़ा जो कथानक के विच्छिन्न किए अत्यंत

आपाद मास के धोड़े मे सौंस घात्री ये । प्रचंड गर्मी मे मनुष्य, पशु, पक्षी, व्याकुल हो रहे थे । न रात को नींद न दिन को चैन, जिधर जाओ, उहाँ देंगे, हाय गर्मी ! हाय गर्मी ! की पुकार थी ।

फिर लेखक प्रकृति पर उस कष्ट पुंसार का प्रभाव दिग्गलाता है, फिर राजा पुरुरवा पर उसका प्रभाव वर्णित करता है और आगे इसी प्रसार कथानक का विकास होता है । यह उपन्यास के रूप में वास्तव में एक नाटक ही है ।

परंतु इन उपन्यासों में नाटकीय कला इनके वाच्य रूप अर्थात् फेवल सलाप, सभापण और साधारण कथा-वर्णन तक ही सीमित थी, इनके अंतर में कोई संघर्ष, क्रिया प्रतिक्रिया, चरम-संधि (Climax) और संकृति (Crisis) इत्यादि अन्य नाटकीय गुणों का कोई आरोप न था । परंतु धीरे-धीरे जब लेखकों को वास्तविक नाट्य-कला का गंध होने लगा तब वे अपने उपन्यासों में वास्तविक नाट्य कला का आरोप करने लगे और क्रमशः तीनों नाटकीय ऐक्य—स्थान, समय और कार्य—से प्रारंभ कर नाटकीय व्यंग्य (Dramatic Irony) और अन्य नाटकीय गुणों का आरोप होने लगा । ब्रजनंदन सहाय ने अपने 'राधाकांत' में स्थान, समय और कार्य तीनों ऐक्यों का पूर्ण निर्वाह किया और अन्य नाटकीय गुणों का भी सफल आरोप किया । 'रंगभूमि' में एक नाटकीय व्यंग्य देखिए । जब सूरदास अपने पाँच सौ रूपों की चोरी हो जाने पर बिलख रहा था, उसने मिट्टू को रोते और घीसू को यह कह कर चिढ़ाते सुना "खेल में रोते हो", यह सुनते ही सूरदास रोना बंद कर कह उठता है :

घाह मैं तो खेल में रोता हूँ कितनी घुरी घात है । इत्यादि

यह है नाटकीय कला और गुणों का उपन्यास में पूर्ण आरोप ।

उपन्यास कला का नवीनतम विकास इसमें मनोविज्ञान के समावेश के कारण हुआ जिससे उपन्यासों के कला सौन्दर्य में अभूतपूर्व वृद्धि हुई । अब तक उपन्यास के कथानकों में, मानव-जीवन की उलझनों में, दैव-घटना और संयोग का ही प्रधान भाग रहता था । कथानक के विकास और उसकी उलझनों को सुलझाने के लिए प्रायः संयोग और दैव-घटनाओं का आवश्यकता से अधिक और कहीं-कहीं सस्ती सूत्रों का भी उपयोग किया जाता था । इसी बीच भारत में मनोविज्ञान के अध्ययन की ओर लोगों की रुचि बढ़ने लगी । लोगों को यह ज्ञान कर बड़ा आश्चर्य हुआ कि देखने और सुनने जैसे

साधारण कार्यों में भी आँखों और कानों की अपेक्षा मस्तिष्क का ही अधिक कार्य होता है। इस प्रकार उन्हें मानव-मस्तिष्क की व्यापक महत्ता का बोध हुआ और उन्हें अनुभव होने लगा कि संयोग और दैव घटनाओं की अपेक्षा जीवन में मनुष्य के मस्तिष्क और मन का अधिक प्रभाव और महत्त्व है। समार का वास्तविक नाटक मानव हृदय और मस्तिष्क का नाटक है, आँख, कान तथा अन्य इन्द्रियों का नहीं। शरच्चन्द्र और रवीन्द्रनाथ ठाकुर ने उपन्यासों में मनोवैज्ञानिक चित्रण और विश्लेषण का महत्त्व लोगों के सामने रखा। फिर जीवन भी अब पहले से अधिक मिश्र और गहन होता जाता था, लोग अपने मस्तिष्क और बुद्धि का नित्य अधिक प्रयोग करने लगे थे। लोगों का वह सरल मस्तिष्क जो धर्मग्रंथों की सभी बातों को ब्रह्मवाक्य समझता था, जो पुण्यों की सभी स्वाभाविक और अस्वाभाविक कथाओं पर विश्वास करता था, अब मशयवादी हो गया। इस प्रकार लेखकों को मानव-हृदय और मस्तिष्क के वास्तविक नाटक के प्रदर्शन की आवश्यकता जान पड़ी। अस्तु, मनोविज्ञान की सहायता ने उपन्यासों पर वास्तविक नृत्य-कला की परंपरा का आरोप हुआ और उपन्यास कला-रूप की श्रेष्ठतम कोटि पर पहुँच गया। प्रेम-चंद के 'रंगभूमि' में मानव हृदय का सूक्ष्म विश्लेषण देखिए :

सूरदास ने सोचा था अभी किसी से यह बात न कहूँगा। पर इस समय दूध लेने के लिए सुशामा जरूरी थी। अपना त्याग दिया कर सुर्खरू बनना चाहता था। इत्यादि

उसी उपन्यास में एक अन्य स्थान पर देखिए :

इस सतप राजा साहय ही दशा उन कृपण की सी थी, जो अपनी योग्यता से अपना धन खोने में सक्षम हैं, और इस भय से कि लोगों पर मेरे धनी होने का भेद खुल जायगा, कुछ बोल न सकता हूँ। इत्यादि

पर दर्शन कितना सत्य और सार्थक है। यह पाठकों के सामने पार्श्वों का हृदय खोलकर रख देता है।

मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और चित्रण ने उपन्यासों के कला-मूल्यों की उत्पत्ति तो लक्ष्य हुई और बहुत अधिक हुई, परन्तु साथ ही उनके नाटकीय मौलिकता का नष्ट हो चुका है। अब उपन्यासकार मनोविज्ञान के चित्रण पर बहुत अधिक जोर देने लगे, तब उन्हें बहुत ही ऐसी दैव-घटनाओं और संयोग-घटित प्रसंगों का निराकरण करना पड़ा जो कथानक के विस्तृत लिए अत्यंत

आवश्यक थे। परन्तु मनोविज्ञान पर बहुत अधिक जोर देने की प्रवृत्ति हिन्दी में १९२५ के बाद आई। १९२५ तक कथानक के नाटकीय विवास तथा चरित्रों के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण और चित्रण में पूर्ण सामंजस्य मिलता है। 'प्रेमाश्रम' और 'रंगभूमि' में इन दोनों तत्त्वों का सुंदर और पूर्ण सामंजस्य सरादनीय है। इन दोनों तत्त्वों के समन्वय से उपन्यासों के श्रेष्ठतम कला रूप का प्रादुर्भाव और विकास हुआ।

वीराख्यानक काव्य-परंपरा, नाटकीय कला और मनोविज्ञान के अतिरिक्त कुछ उपन्यासकारों ने जो कवि भी थे, उपन्यास में गीति कला (Lyric-art) का भी उपयोग किया। बग साहित्य में यह प्रयोग सफल हुआ था—चंद्रशेखर का 'उद्भात प्रेम' इसका उदाहरण है। फलतः ब्रजनदन सहाय ने १९१२ के लगभग 'सौन्दर्योपासक' की रचना की जिसका प्रायः प्रत्येक परिच्छेद, जिसे लेखक ने कवित्व के अनुरोध से कल्पना नाम दिया है, वायरन, शेली, कीट्स आदि अँगरेज़ी के गीति-कवियों की पक्तियों से प्रारंभ होता है और उसके बाद नायक सौन्दर्योपासक अपने उद्दाम हृदयोद्गारों की शक्तिशाली शब्दों में व्यजना करता है। यह सत्य है कि केवल विशुद्ध गीति-कला नाटकीय कला की सहायता के बिना उपन्यास की सृष्टि नहीं कर सकती, किन्तु नाटकीय कला का प्रयोजन केवल रूप प्रदान के लिए, शरीर गढ़ने के लिए होता है, आत्मा उसमें गीति-कला द्वारा ही मिलती है। आत्मा प्रधान अवश्य है फिर भी शरीर के बिना उसका अस्तित्व ही क्या? 'सौन्दर्योपासक' में आत्मा तो है लेकिन रूप, शरीर नगण्य है इसीलिए उसकी महत्ता और मूल्य अधिक नहीं। इस वर्ग के पिछले लेखक अधिक सतर्क थे, उन्होंने आत्मा के साथ-साथ रूप और शरीर की सृष्टि में भी अधिक सावधानी से काम लिया। उदाहरण के लिए जयशंकर प्रसाद रचित 'ककाल' में केवल एक विद्रोही हृदय का उद्गार-मात्र नहीं है वरन् लेखक उस देह के रूप और आकार का भी परिचय देता है जिसमें यह हृदय निवास करता है। चण्डीप्रसाद 'हृदयेश' ने भी इसी प्रकार दो उपन्यास लिखे, विशेषतया उनकी 'मनोरमा' में गीति-कला और नाट्य-कला का सुंदर सामंजस्य मिलता है। इन गीति-कलापूर्ण उपन्यासों को कवित्वपूर्ण उपन्यास भी कह सकते हैं।

शैली

उपन्यास की कहानी अथवा कथानक को पाठकों के सामने रखने की

शैली में भी अद्भुत उन्नति और विकास हुआ और इस शैली के विकास से उपन्यास के कला-रूप के विकास में भी अत्यधिक सहायता मिली। 'चद्रकाता' से 'रगभूमि' तक कथा-वर्णन की शैली में महान् अंतर पाया जाता है। 'चद्रकाता' तथा अन्य प्रारंभिक उपन्यासों की शैली इस प्रकार की है कि वे हमें पुराने कहानी कहने वालों की याद दिलाते हैं। ऐसा जान पड़ता है कि उपन्यासकार किसी उत्सुक श्रोता-मंडली को कोई कहानी सुना रहा है, वह इस बात को कभी भूल ही नहीं पाता कि उसके प्रत्येक शब्द को उत्सुक श्रोता बड़े ध्यान से सुन रहे हैं। यथा, 'घोखे की टट्टी' (१९०६) में रामजीदास वैश्य लिखते हैं :

खीजिए हमें अभी कितनी दूर जाना है, इसका कुछ भी खयाल न किया और इसी अधट्टे मकान की उधेड़ चुन में इतना समय नष्ट कर गला।

पाठकाण ! अब भी जरूर ऐसा विचारते होंगे, किन्तु कुछ फ़िक्र की बात नहीं, धीरे-धीरे धरिये। हम आपको अभी ऐसी अच्छी जगह जिए चकते हैं, जहाँ पहुँच कर आप जरूर खुश होंगे। इत्यादि

ऐसा जान पड़ता है कि लेखक ने पाठकों को खुश करने का ठेका ही ले लिया है, वह पग-पग पर अपनी सफाई देता चलता है। इसी प्रकार उपदेश उपन्यासों में वह पग पग पर अवसर मिलते हो शिक्षा देने के लिए उपस्थित हो जाता है। अस्तु, 'कलियुगी परिवार का एक दृश्य' में लेखिका लिखती है :

प्रिय पाठक पाठिकाओं ! आपने देखा, इस सप्ताह में हमारी पुत्रियों को किन शुभ गुणों की शिक्षा मिल जाती है।

लेखिका की सुधार-प्रवृत्ति शिक्षा देने का एक भी अन्तर हाथ ने नहीं जाने देती। इस वर्ग के सभी लेखक इसी कथा-शैली का अनुकरण करने हैं, वे स्वयं सूत्रधार बन जाते हैं और उपन्यास में जो जीवन नाट्य मैना गया है, पाठकगण उसके दर्शक अथवा श्रोतान्ध होते हैं।

उपन्यास की कथा कहने की शैली में प्रथम विकास उस समय हुआ जब कि उपन्यासकार श्रोताओं अथवा पाठकों का ध्यान रखे बिना ही तटस्थ-से होकर कथा का पूरा वर्णन करने लगे। इसी वर्णन-शैली में लेखक उपन्यास के भीतर आप कुछ पात्रों तथा दृश्यों का वर्णन एक अन्य पुरुष

हुआ। कैसी विडम्बना थी ! कितना नैराश्यपूर्ण दारिद्र्य था ! न पाट, न चिस्तर, न चरसन न भौँछे । एक कोने में मिट्टी का एक घड़ा या जिमकी आयु का कुछ अनुमान उस पर जमी हुई कुछ काई से हो सकता था। चूल्हे के पास छोड़ी थी। एक पुराना, चढनी की भौँति छिद्रों से भरा हुआ एक तवा, और एक छोटी सी कड़ौत और एक छोटा। यस यही उस घर की सारी सम्पत्ति थी। मानव-लाञ्छसार्थों का कितना संक्षिप्त स्वरूप ! इत्यादि इन मनोवैज्ञानिक और यथार्थ चित्रों से उपन्यास का सौन्दर्य बहुत बढ़ जाता है।

उपन्यास की कथा-शैली का द्वितीय विकास वार्तालाप श्रवण सभाषण की कला के सूत्रपात से हुआ जब कि चरित्र-चित्रण और कथानक के विकास के लिए स्थान-स्थान पर दो-तीन या और अधिक पात्रों का सभाषण दिया जाने लगा। उपन्यास में सभाषण-कला का उपयोग बहुत देर में हुआ, प्रारम्भ में बहुत दिनों तक केवल वर्णनात्मक शैली का ही बोलचाल था। सभाषण भी बीच-बीच में दे दिए जाते थे, परन्तु उससे चरित्रों के चित्रण और कथानक के विकास में सहायता नहीं ली जाती थी। लेकिन यह नहीं समझते थे कि सभाषण द्वारा भी कथा का विकास और चरित्रों का चित्रण हो सकता था, वे तो सभाषण को कथा के बढ़ाने का एक साधन मात्र मानते थे। परन्तु क्रमशः सभाषणों की उपयोगिता लेखकों की समझ में आने लगी और उनका प्रयोग उपन्यास में बढ़ता गया। 'कौशिक' ने सभाषणों का सबसे अच्छा उपयोग किया। उनकी 'माँ' में कुछ बहुत ही मनोरंजक, यथार्थ और व्यञ्जनापूर्ण सभाषण हैं, जिनसे कथा के विकास और विस्तार तथा चरित्रों के चित्रण में पर्याप्त सहायता मिलती है।

सभाषण-कला के सूत्रपात से चरित्रों के व्यक्तीकरण में बहुत सहायता मिली। १९१६ से पहले उपन्यासों में चरित्र प्रायः प्रकार-विशेष के अंतर्गत आते हैं, व्यक्ति-विशेष के नहीं, परन्तु जब से सभाषण-कला का सूत्रपात उपन्यासों में हुआ तब से चरित्रों के व्यक्तीकरण और चित्रण में लेखकों को सहायता मिलने लगी। इस प्रकार वर्णन शैली में मनोविज्ञान और सभाषण-कला के संयोग से उपन्यास की कथा शैली का पूर्ण विकास हुआ। 'प्रेमचंद' के उपन्यासों में इस पूर्ण विकसित शैली का सुंदर उदाहरण मिलता है।

परन्तु कुछ उपन्यासों में कथा-शैली एक दम भिन्न मिलती है। ब्रजनन्दन

सहाय के 'सौन्दर्योपासक', रामचंद्र शर्मा के 'कलक' तथा इलाचंद्र जोशी की 'धृष्टामयो' में नायक अथवा नायिका अपनी तथा उपन्यास की पूरी कथा उत्तम पुरुष सर्वनाम (मैं) के रूप में वर्णन करती है। 'सौन्दर्योपासक' में नायक विस्तारपूर्वक वर्णन करता है कि किस प्रकार वह अपने विवाह के समय अपनी छोटी साली से प्रेम करने लगा, किस प्रकार वह प्रेम-विटप बढ़ा और विकसित हुआ और किस प्रकार सामाजिक बधन के कारण उन दोनों का मिलन असंभव हुआ और किस प्रकार उसे तथा उसकी प्रियतमा को अनेक दुःख उठाने पड़े। नायक के चरित्र-चित्रण की दृष्टि से उपन्यास की यह शैली सर्वोत्तम है, क्योंकि स्वयं कथा कहने के कारण नायक अपने अंतस्तल तक की बातों का अत्यंत प्रभावपूर्ण वर्णन कर सकता है, परंतु इस शैली में एक दोष है कि नायक के अतिरिक्त अन्य चरित्रों का सुंदर चित्रण नहीं हो पाता। इसके अतिरिक्त कथा के सौन्दर्य की भी इस शैली से पर्याप्त क्षति होती है। इसमें वर्णनात्मक शैली के उपन्यासों की भाँति मनोवैज्ञानिक चित्रण तथा प्रकृति के सुंदर चित्र नहीं मिल सकते। साधारणतः वह शैली केवल उन्हीं उपन्यासों के लिए उपयुक्त है जहाँ केवल एक ही प्रधान चरित्र हो और अन्य सभी चरित्र बहुत साधारण हों और वे सख्या में भी कम ही हों।

परंतु जहाँ उपन्यास में चरित्र तो सख्या में बहुत कम हों परंतु महत्त्व में दो या तीन चरित्र समान हों, वहाँ सभी प्रधान चरित्र चारी-चारी ने अपनी कहानी अपने मुँह से सुनाते हैं। चंद्रशेखर पाठक के 'वाराणसी-रहस्य' में इसी शैली का प्रयोग किया गया है। इस में तीन या चार प्रधान चरित्र अपने संबंध की सभी घटनाओं तथा अपने अंतस्तल की सभी बातों और विचार-धाराओं का उल्लेख अपने ही मुख से उत्तम पुरुष (मैं) के रूप में करते हैं। इन सभी चरित्रों की कथाओं को मिलाने से एक कथा का विकास होता है। ब्रजचंदन सहाय के 'राधाकांत' में दो चरित्र हैं और दोनों चारी-चारी ने अपनी कहानी सुनाते हैं और दोनों के मिलाने से ही उपन्यास का पूरा कथानक समझ में आता है। यह शैली शायद स्वामिनाथ ठाकुर के उपन्यास 'घर और बाहर' से ली गई थी। इसमें दोष यह है कि कथानक समझने के लिए पाठकों को दिमाग लगाना पड़ता है, सीधे तरह से कथानक का विकास नहीं होता। परंतु प्रधान चरित्रों के चरित्र-चित्रण की दृष्टि से इसका उपयोगिता विशेष है।

इसके अतिरिक्त दो और शैलियाँ हैं—एक पत्रों के शीर्षक और दूसरी टायरी के उद्धरणों द्वारा कथानक का विकास। बेचन शर्मा 'उग्र' का 'चंद दखीनों के खतूत' पत्र-शैली में लिखा उपन्यास है जिसमें कुछ पत्रों के उद्धरण से कथानक का विकास और चरित्र चित्रण इत्यादि सभी कुछ कराया गया है। यह शैली भी उपन्यासों के लिए बहुत ही अनुपयुक्त है। इसमें कथानक तथा उसका विकास सम्भक्तना जरा 'टेढ़ी सीर' है क्योंकि एक पत्र में लिखी हुई बातों का विस्तार और विवरण कई अन्य पत्रों द्वारा मिलता है—फिर इन पत्रों में शिष्टाचार की बातें कफ़ी रहती हैं, जिनका उपन्यास से कोई संबंध नहीं। मनोवैज्ञानिक चित्रण तथा प्रकृति-वर्णन इत्यादि के लिए इसमें बहुत कम स्थान मिलता है। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से यह शैली उपरोक्त अपनी कथा कहने की शैली से मिलती है। इस शैली का प्रचार हिन्दी में बिल्कुल नहीं हुआ था यद्य 'उग्र' का एक उपन्यास केवल प्रयोग की ही दृष्टि से लिखा गया था। टायरी-उद्धरण-शैली तो हिन्दी में केवल एक उपन्यास—'शोणित-तर्पण'—में मिलती है। इस शैली में स्वयं कथा कहने की शैली के सभी गुण-दोष मिलते हैं।

उपन्यासों की रचना का उद्देश्य

उपन्यासों का प्रारम्भ जनता का मनोरञ्जन करने के लिए ही हुआ था। शहर के पश्चात् हम हिन्दी प्रदेश की जनता को तीन भिन्न श्रेणियों में विभक्त कर सकते हैं। प्रथम श्रेणी के लोग वे थे जो अँगरेज़ी हिन्दी आदि विविध विषयों की शिक्षा पाए हुए थे और जो सरकारी अथवा गैर सरकारी नौकरियाँ करते थे। ऐसे लोगों को पहले तो अवकाश ही बहुत कम मिलता था और जो कुछ मिलता भी था उसे वे हिन्दी की पुस्तकें पढ़कर नष्ट करना नहीं चाहते थे, वरन् अँगरेज़ी के अध्ययन के लिए प्रायः अँगरेज़ी के जासूसी उपन्यास अथवा कुछ और पढ़ा करते थे। दूसरी श्रेणी में वे लोग थे जो संस्कृत के तो अच्छे ज्ञाता थे परन्तु हिन्दी कम जानते थे। वे लोग रामायण, महाभारत और पुराण को छोड़ और कुछ पढ़ने को उद्यत न थे। उनके लिए ज्ञान का सारा भंडार इन्हीं प्राचीन पुस्तकों में निहित था। तीसरी श्रेणी में वे लोग थे जिन्होंने बहुत साधारण शिक्षा पाई थी और केवल हिन्दी ही लिख पढ़ सकते थे। ये लोग या तो छोटी मोटी दुकान करते थे, अथवा खेती बारी और इधर उधर की मेहनत और मजदूरी। उनको अपने बचे हुए समय को बिताने के लिए किसी साधन की आवश्यकता थी। पारसी नाटक

उनकी शक्ति के बाहर थे। अतः इस अर्द्धशिक्षित जनता की आवश्यकता-पूर्ति के लिए हिन्दी में उपन्यासों की रचना हुई। मनोरजन ही इन उपन्यासों का एक मात्र उद्देश्य था। कथानक उनका पूर्णतया लौकिक होता था, उनमें मानवीय भावनाओं, साहित्यिक छटा और उच्च विचारों तथा चरित्रों का एकात अभाव था, केवल कल्पना की जादूगरी और कथा की विचित्रता होती थी। इनमें एक बालक की भाँति पाठकों को सभी बातें मान लेनी पड़ती थीं, मरे हुए मनुष्य भी जीवित हो जाते थे। इनमें 'क्यों?' और 'कैसे?' का प्रश्न ही नहीं उठाया जाता था, केवल 'आगे क्या हुआ?' वस यही बताया जाता था। हिन्दू पाठकों का वह सरल और निश्चल मस्तिष्क, जो पुराणों की सभी बिना सिर पैर की बातों पर आँख मूँद कर विश्वास कर लेता था, इन उपन्यासों की भी सभी बातें बिना किसी सशय के मान लेता। इन पाठकों की उत्सुकता असीम और अनंत अवश्य थी फिर भी वह सरल थी। पुराणों के धार्मिक रूपक अब इनका मनोरजन न कर पाते थे, वे कुछ इसी प्रकार की वस्तु चाहते थे, और लेखकों ने उनकी इच्छा पूरी की। अर्द्धशिक्षितों की संपत्ति होने के कारण उपन्यास साहित्य में धृष्ट की दृष्टि से देखे जाते थे, पिता अपने पुत्रों को, भाई अपने छोटे भाई और बहनों को उपन्यास पढ़ने से रोकते थे। इस प्रकार शिक्षित जनता उपन्यासों से उदासीन थी। साहित्यिक लेखक उपन्यास लिखना निन्दा की वस्तु समझते थे। इस निन्दा, धृष्ट और उदासीनता के वातावरण में उपन्यास-साहित्य का प्रारम्भ और विकास हुआ।

परन्तु यद्यपि शिक्षित जनता उपन्यासों को धृष्ट की दृष्टि से देखती थी, फिर भी उनकी माँग सर्वदा बढ़ती ही जा रही थी। उपन्यासों की इस लोकप्रियता के कारण धर्म-प्रचारकों और समाज-सुधारकों ने उपन्यासों को अपने मतों और विश्वासों के प्रचार का एक अत्यन्त नाना चाहा, विशेषतया आर्य-समाजियों ने, जो अपने सुधारवादी विचार के प्रचार के लिए सदा ऐंते ही साधनों की खोज में रहते थे, इस अस्त्र का पूर्ण प्रयोग किया। इस प्रकार उपदेश-उपन्यासों का बहुत प्रचार होने लगा और सामाजिक उपन्यास अधिक लिखे जाने लगे। उपन्यासकारों के सामान्य से हमारे सामाजिक और पारिवारिक जीवन में अनेक दोष थे। साठ-बहू और नन्द-भौजई का भगदा हमारे घरों का प्रतिदिन की घटना थी। बाल-विवाह, स्त्रियों की दासता, जल-पाँव का भ्रमेला, दहेज, अत्युपवास और

ऐसी ही हजारों समस्याएँ हमें सुलझानी थीं। अस्तु, उपदेश-उपन्यासों के लिए बहुत विस्तृत क्षेत्र था।

उपदेश-उपन्यासों की कुछ दिन की धूम के बाद समालोचकों ने इनके विरुद्ध आवाज़ उठाई और 'कला कला के लिए' की पुकार उठने लगी। किन्तु उपन्यास में उपदेशवाद की वाञ्छनीयता और अवाञ्छनीयता अब भी एक विवादग्रस्त समस्या है। एक समालोचक ने तो यहाँ तक कह डाला है :

In the interest of novel and social progress as well as in the interest of art, a protest must be raised against the novel with a purpose. The schemes of improvement which moralists and political thinkers devise can in fairness be presented to the public for general approval only on their own merits, set forth with whatever skill in statement they can command. To take the public unawares through an irrelevant appeal to their feelings is to use an unjust and mischevous advantage.

अर्थात्—उपन्यास, सामाजिक उन्नति और कला के हित के लिए भी उपदेश-उपन्यास के विरुद्ध आंदोलन अवश्य होना चाहिए। सुधारकों और राजनीतिशों द्वारा आविष्कृत सुधार-साधनों को केवल अपने ही मूल गुणों के बल पर जनता की स्वीकृति के लिए उसके सामने अपनी भरसक योग्यता के अनुसार रखना अधिक उचित होगा। एक अप्रासंगिक साधन द्वारा अचानक जनता की भावनाओं को प्रभावित करना उस (साधन) का अनुचित और दुष्ट प्रयोग करना है।

यह बिल्कुल ठीक ज्ञान पड़ता है। परन्तु भारतवर्ष में साहित्य से सर्वदा धर्म-प्रचार का कार्य लिया गया है। 'रामायण' और 'महाभारत' के पीछे धर्म की शिन्धा है, 'शकुन्तला' और 'उत्तर रामचरित' में धर्म का उपदेश है। परन्तु इन उपदेशों में एक विशेषता है कि ये उपदेश बहुत ही व्यापक हुआ करते थे। आधुनिक काल में पश्चिम के प्रभाव के कारण 'कला कला के लिए' की पुकार बहुत बढ़ चली थी। वास्तव में यह सिद्धांत उन लेखकों को बहुत आकर्षक प्रतीत होता था जिनमें व्यापक उपदेशपूर्ण रचना की प्रतिभा ही न थी।

अस्तु, १९१८ ई० के बाद उपन्यासकारों में दो भिन्न समुदाय हो गए। एक ओर प्रेमचंद, 'कौशिक' इत्यादि लेखकों के उपन्यासों में व्यापक उपदेश मिलते थे, दूसरी ओर चतुरसेन शास्त्री, वेचन शर्मा 'उग्र' और इलाचंद्र जोशी 'कला कला के लिए' सिद्धांत के पक्षपाती थे। अस्तु, उद्देश्य की दृष्टि से हिन्दी उपन्यास चार वर्गों में विभाजित किए जा सकते हैं :

- (१) मनोरंजन के लिए लिखे गए उपन्यास।
- (२) उपदेश-उपन्यास।
- (३) व्यापक उपदेश संयुक्त उपन्यास।
- (४) 'कला कला के लिए' सिद्धांत के प्रतिपादक उपन्यास।

कथानक और चरित्र

अपने एक लेख में स्टीवेन्सन (R. L. Stevenson) ने तीन प्रकार के उपन्यास बताए हैं—घटना-प्रधान अथवा कथा-प्रधान, चरित्र-प्रधान और भाव-प्रधान और प्रत्येक प्रकार के उपन्यास के उपयुक्त भिन्न-भिन्न शैली और भाव तथा विचारों की विशेषताओं का भी उल्लेख किया है। स्टीवेन्सन के मतानुसार घटना-प्रधान उपन्यास ही सबसे अच्छे होते हैं। उनका कहना है :

The greatest triumph of the novelist is the power to create so perfect an illusion, to represent situations of interest with so irresistible an appeal to the imagination that the readers shall for the moment identify himself with the characters of the story and seem to experience the adventures in his own person.

अर्थात्—उपन्यासकार की सबसे बड़ी कलात्मकता यह है कि वह एक ऐसी भाव की सृष्टि कर दे और रोचक परिस्थितियों को ऐसी कुशलता से साधन प्रदान करे कि पाठकों की कल्पना उससे आकर्षित हुए बिना न रह सके और वे उस दृष्टि के लिए अपने को कहानी के पात्रों में एक समझने लगें और उनके कृत्यों की व्यक्तिगत रूप से अपना समझ कर अनुभव करने लगें।

इस संरक्षा में देवसेनदेन खत्री के 'चंद्रमाला' और 'मूढनाथ' ही सर्वोत्कृष्ट कलात्मक रचनाएँ ठहरेंगी। परंतु अन्य कलात्मक इन्हें सहज नहीं होते।

ऐसी ही हजारों समस्याएँ हमें सुलझानी थीं। अतः, उपदेश-उपन्यासों के लिए बहुत विस्तृत क्षेत्र था।

उपदेश-उपन्यासों की कुछ दिन की धूम के बाद समालोचकों ने इनके विरुद्ध आवाज़ उठाई और 'कला कला के लिए' की पुकार उठने लगी। किन्तु उपन्यास में उपदेशवाद की वाञ्छनीयता और अवाञ्छनीयता अब भी एक विवादग्रस्त समस्या है। एक समालोचक ने तो यहाँ तक कह डाला है :

In the interest of novel and social progress as well as in the interest of art, a protest must be raised against the novel with a purpose. The schemes of improvement which moralists and political thinkers devise can in fairness be presented to the public for general approval only on their own merits, set forth with whatever skill in statement they can command. To take the public unawares through an irrelevant appeal to their feelings is to use an unjust and mischevous advantage.

अर्थात्—उपन्यास, सामाजिक उन्नति और कला के हित के लिए भी उपदेश-उपन्यास के विरुद्ध आंदोलन अवश्य होना चाहिए। सुधारकों और राजनीतिज्ञों द्वारा आविष्कृत सुधार-साधनों को केवल अपने ही मूल गुणों के बल पर जनता की स्वीकृति के लिए उसके सामने अपनी भरसक योग्यता के अनुसार रखना अधिक उचित होगा। एक अप्रासंगिक साधन द्वारा अचानक जनता की भावनाओं को प्रभावित करना उस (साधन) का अनुचित और दुष्ट प्रयोग करना है।

यह बिल्कुल ठीक जान पड़ता है। परन्तु भारतवर्ष में साहित्य से सर्वदा धर्म-प्रचार का कार्य लिया गया है। 'रामायण' और 'महाभारत' के पोंछे धर्म की शिक्षा है, 'शकुन्तला' और 'उत्तर रामचरित' में धर्म का उपदेश है। परन्तु इन उपदेशों में एक विशेषता है कि ये उपदेश बहुत ही व्यापक हुआ करते थे। आधुनिक काल में पश्चिम के प्रभाव के कारण 'कला कला के लिए' की पुकार बहुत बढ़ चली थी। वास्तव में यह सिद्धांत उन लेखकों को बहुत आकर्षक प्रतीत होता था जिनमें व्यापक उपदेशपूर्ण रचना की प्रतिभा ही न थी।

कुछ था ही नहीं। इसी को तिलस्म कहते हैं और फारसी कहानियों में इसका प्रायः उपयोग किया जाता है। फारसी से यह उर्दू में आया और अमीर हमजा ने अनेक तिलस्मी उपन्यास लिखे जिनमें अद्भुत तिलस्मों की सृष्टि की गई। देवकीनन्दन खत्री ने उर्दू से लेकर हिन्दी में तिलस्मों का प्रयोग किया परन्तु अपनी अद्भुत कल्पना शक्ति और प्रतिभा के बल से उनमें इतना कौशल और अलौकिकत्व भर दिया कि वे उर्दू और फारसी के तिलस्मों से कहीं अधिक अद्भुत और आकर्षक बन गए। 'चंद्रकांता' और 'चंद्रकाता सतति' के तिलस्म अद्भुत कौशलपूर्ण और अपूर्व हैं। खत्री की देखादेखी अन्य लेखकों ने भी कितने ही नए तिलस्मों की सृष्टि की। धीरे धीरे तिलस्मों का प्रचार इतना अधिक बढ़ा कि सामाजिक और ऐतिहासिक उपन्यासों में भी तिलस्मों का प्रयोग किया जाने लगा। ये तिलस्म इतने यथार्थवादी ढंग में भी वर्णित हुए और इतनी अधिक सख्या में लिखे गए कि तिलस्मों उपन्यासों के पाठक सभी जगह तिलस्म ही तिलस्म देखने लगे और कुछ पाठकों को तो ऐसी आशका होने लगी कि कहीं उनके पैरों के नीचे ही कोई तिलस्म न हो।

तिलस्मों में मूलरूप में अतिप्राकृत भावना का आरोप न था। तिलस्म की सृष्टि में अद्भुत कौशल और अनोखी सूझ की आवश्यकता होती थी। उसकी उलझनें लखनऊ की भूल-भुलैयाओं की तरह चक्कर में डाल देने वाली होती थीं। तिलस्म का रहस्य न जानने वाला मनुष्य चाहे कितना ही चतुर क्यों न हो तिलस्म में पड़कर चक्कर में पड़ जाता था। परन्तु पिछले खेबे के लेखकों में इस प्रकार के अद्भुत तिलस्म सृष्ट करने की क्षमता न थी, इस कारण वे क्रमशः अतिप्राकृत सूझों से काम लेने लगे। स्वयं देवकीनन्दन खत्री के उपन्यासों में भी इस प्रकार के अतिप्राकृत प्रसंग आने लगे थे यथा, तिलस्मी खंजर के हुलाने मात्र से मनुष्य के शरीर में बिजली लगने की सी सनसनी पैदा होती थी और वह बेहोश हो जाता था और तिलस्मी तलवार कमर के चारों ओर लपेटी जा सकती थी। परन्तु पिछले खेबे के कुछ उपन्यासकारों के तिलस्म तो बहुत कुछ जादू से जान पड़ते हैं। निहालचंद वर्मा रचित 'जादू का महल' में तो हमें जादूगरनों माया का अपने मंत्र के बल से अपने उस्ताद ने युद्ध करने का विस्तृत वर्णन मिलता है। इस उपन्यास में तिलस्म, महल, बंदोश सभी जादू के हैं। राजकुमार अजयसिंह एक खुली जगह में खड़ा है जिसके चारों ओर एक आग जलती रहती है जो जादू द्वारा जलाई जाती है और जादू द्वारा एक पल में ही दुम्भई भी जा सकती

फिर भी इसमें कोई संदेह नहीं कि हिन्दी में कुछ बहुत ही सुंदर और मनोरंजक कथा-प्रधान उपन्यास लिखे गए ।

(१) कथा-प्रधान उपन्यासों के भिन्न रूप—(क) तिलस्मी

हिन्दी में अनेक प्रकार के कथा प्रधान उपन्यास लिखे गए परंतु देवकी-नंदन खत्री इत्यादि के तिलस्मी और अय्यारी उपन्यास ही सबसे अधिक लोक प्रिय हुए । प्रायः सभी तिलस्मी उपन्यासों का कथानक कुछ इस प्रकार का होता था : कोई सुंदर और वीर राजा या राजकुमार किसी राजकुमारी को उपवन अथवा किसी ऐसे ही स्थान में देखकर प्रथम दर्शन में, अथवा उसके सौन्दर्य की कीर्ति सुनकर, अथवा उसका चित्र देखकर उससे प्रेम करने लगता है और राजकुमारी भी इन्हीं ढंगों से इस राजकुमार पर आसक्त हो जाती है । परंतु दोनों वर्गों के पुरातन वैमनस्य अथवा किसी अन्य सामाजिक, राजनीतिक अथवा व्यक्तिगत कारणों से उन दोनों के विवाह-संबंध में बाधाएँ उपस्थित होती हैं । राजकुमार और राजकुमारी दोनों इस मिलन के लिए अपने-अपने अय्यार छोड़ते हैं । इसी समय नायक से प्रेम करने वाली अन्य राजकुमारियाँ अथवा नायिका के अन्य प्रेमी भी नायक के विवाह में विघ्न डालने तथा अपने पड्यत्र में सफल होने के लिए अपने-अपने अय्यार छोड़ते हैं । इस प्रकार विविध अय्यारों के घात-प्रतिघात से उपन्यास का कथानक जटिल होता जाता है । अय्यारों के घात-प्रतिघात-जन्य उलझनों मात्र से संतुष्ट न होकर उपन्यासकारों ने तिलस्मों की भी सृष्टि की । इन तिलस्मों का रास्ता और इनके भीतर का स्थान बड़ा ही अद्भुत और आश्चर्यजनक होता है । इनमें या तो बहुत सा घन संचित रहता है, या कोई अद्भुत रहस्य छिपा होता है, अथवा नायक, नायिका तथा अय्यारों को बंद करने के लिए ये अमेद्य बदीगृह का काम देते हैं । अतः में नायक और नायिका के अय्यार तिलस्मों के तोड़ने, प्रतिस्पर्द्धियों के अय्यारों को परास्त करने और बंदी बनाने में सफल होते हैं और नायक नायिका का मिलन और विवाह हो जाता है और वे आनंदपूर्वक अपने अय्यारों के साथ सुखमय जीवन व्यतीत करते हैं ।

तिलस्म का भाव हिन्दी में फ़ारसी कहानियों से आया । 'अलीबाबा और चालीस चोर' कहानी में जब अलीबाबा कहता है 'खुल जा सीसेम' तब एक सुरंग सा खुल जाता है और एक तहख़ाना दिखाई पड़ता है और 'बंद हो सीसेम' कहने पर वह इस प्रकार बंद हो जाता है मानों वहाँ पृथ्वी छोड़ और

कुछ था ही नहीं। इसी को तिलस्म कहते हैं और फारसी कहानियों में इसका प्रायः उपयोग किया जाता है। फारसी से यह उर्दू में आया और अमीर हमजा ने अनेक तिलस्मी उपन्यास लिखे जिनमें अद्भुत तिलस्मों की सृष्टि की गई। देवकीनन्दन खत्री ने उर्दू से लेकर हिन्दी में तिलस्मों का प्रयोग किया परन्तु अपनी अद्भुत कल्पना शक्ति और प्रतिभा के बल से उनमें इतना कौशल और अलौकिकत्व भर दिया कि वे उर्दू और फारसी के तिलस्मों से कहीं अधिक अद्भुत और आकर्षक बन गए। 'चद्रकाता' और 'चद्रकाता सतति' के तिलस्म अद्भुत कौशलपूर्ण और अपूर्व हैं। खत्री की देखादेखी अन्य लेखकों ने भी कितने ही नए तिलस्मों की सृष्टि की। धीरे धीरे तिलस्मों का प्रचार इतना अधिक बढ़ा कि सामाजिक और ऐतिहासिक उपन्यासों में भी तिलस्मों का प्रयोग किया जाने लगा। ये तिलस्म इतने यथार्थवादी ढंग में भी वर्णित हुए और इतनी अधिक संख्या में लिखे गए कि तिलस्मी उपन्यासों के पाठक सभी जगह तिलस्म ही तिलस्म देखने लगे और कुछ पाठकों को तो ऐसी आशका होने लगी कि कहीं उनके पैरों के नीचे ही कोई तिलस्म न हो।

तिलस्मों में मूलरूप में अतिप्राकृत भावना का आरोपन था। तिलस्म की सृष्टि में अद्भुत कौशल और अनोखी सूझ की आवश्यकता होती थी। उसकी उलझनें लखनऊ की भूल-भुलैया की तरह चक्कर में डाल देने वाली होती थीं। तिलस्म का रहस्य न जानने वाला मनुष्य चाहे कितना ही चतुर क्यों न हो तिलस्म में पड़कर चक्कर में पड़ जाता था। परन्तु पिछले खेव के लेखकों में इस प्रकार के अद्भुत तिलस्म सृष्ट करने की क्षमता न थी, इस कारण वे क्रमशः अतिप्राकृत सूझों से काम लेने लगे। स्वयं देवकीनन्दन खत्री के उपन्यासों में भी इस प्रकार के अतिप्राकृत प्रसंग आने लगे। ये यथा, तिलस्मी राजर के छलाने मात्र से मनुष्य के शरीर में बिजली लगने की सी सनसनी पैदा होती थी और वह बेहोश हो जाता था और तिलस्मी तलवार कमर के चारों ओर लपेटो जा सकती थी। परन्तु पिछले खेव के कुछ उपन्यासकारों के तिलस्म तो बहुत कुछ जादू से भरे पड़ते हैं। निहालचंद वर्मा रचित 'जादू का महल' में तो हमें जादूगरनी माया का अपने मंत्र के बल से अपने उस्ताद से मुक्त करने का विस्तृत वर्णन मिलता है। इस उपन्यास में तिलस्म, महल, बंदोंगर सभी जादू के हैं। राजकुमार अजयसिंह एक सुली जगह में रहीं हैं जिसके चारों ओर एक आग जलती रहती है जो जादू द्वारा बलाई जाती है और जादू द्वारा एक पल में ही दुम्भई भी जा सकती

है। ज्यों ही माया पृथ्वी पर अपना पैर पटकती है, एक चीस या पचीस फुट का लम्बा चौड़ा अत्यंत बली मनुष्य उपस्थित हो जाता है जो उसकी सारी आज्ञाओं का पालन करता है। इन कहानियाँ का पढ़कर फारसी कहानियाँ तथा 'सहस्र रजनी-चरित्र' की याद आती है।

तिलस्मी उपन्यासों में तिलस्मी से भी अधिक अद्भुत कौशलपूर्ण और मनोरंजक अय्यारों की अवतारणा थी। अय्यारी भोला लिए हुए ये अय्यार वास्तव में अद्भुत थे। उनके छोटे से भोले में विविध रासायनिक पदार्थ होते थे जिनकी सहायता से वे अपना रंग, अपनी बोली और अपना मुँह तक बदल डालते थे, उसमें नकली दाँतों की श्रेणियाँ, वेश-परिवर्तन के लिए अनेक प्रकार के पहनाव तथा अन्य आवश्यक वस्तुएँ होतीं। उनके भोले में सब से अद्भुत वस्तु 'लखलखा' हुआ करती थी जिसे सुँघाते ही वेहोश आदमी उठ बैठता। वे अद्भुत रासायनिक होते थे। वे ऐसे धुँएँ पैदा कर सकते थे कि जिसे सूँघते ही आदमी वेहोश हो जाता था। 'चद्रकाता' में बद्रीनाथ ने ऐसे गोले बनाए थे कि उनके फूटने से जो धुँआँ उड़ता उसे सूँघने वाला वेहोश हो जाता परंतु स्वयं उसके पास ऐसी दवा थी कि उस पर धुँएँ का कुछ भी प्रभाव न पड़ता। फिर वे कारीगर भी बहुत अच्छे होते थे। मोम के ऐसे मनुष्य बनाते थे कि जीवित मनुष्य से उनमें ज़रा भी अंतर नहीं रहता था। इतना ही नहीं, बुद्धि में भी वे आधुनिक जासूसों से कहीं अधिक चतुर और बुद्धिमान् हुआ करते थे। उनकी तरकीबें और चालें सभी मौलिक हुआ करतीं और उनके घाल-प्रतिघाल अत्यंत कौशलपूर्ण और अद्भुत चातुर्य-युक्त होते थे।

जासूसों से भी अधिक चतुर और बुद्धिमान् होते हुए भी नैतिकता और वीरता की दृष्टि से वे अय्यार महावीर थे। नैतिकता और वीरता का उनका अपना नियम और दृष्टिकोण था जो बहुत कुछ मध्यकालीन राजपूतों से मिलता जुलता था। उनकी वीरता पर उनके स्वामियों को अभिमान हुआ करता था, उनकी स्वामिभक्ति पत्थर की चट्टान की भाँति अचल और अटल थी। कुछ इने गिने अय्यारों को छोड़कर वे नैतिक दृष्टि से सर्वदा ही महान् और साधु हुआ करते थे। स्त्रियों के प्रति उनका भाव सर्वथा पवित्र और निर्दोष हुआ करता था। एक अय्यार दूसरे अय्यार की हत्या नहीं करता था न उससे कोई दुर्व्यवहार, वह केवल उसे बंदी बना सकता था अथवा उसे जीत कर अपने पक्ष में कर सकता था। दूसरों के भेदों और रहस्यों का वे समुचित आदर करते

ये और प्राण देकर भी उनकी रक्षा करते थे। वचन देकर हटना तो उन्होंने सीखा ही न था और युद्ध से वे कभी पीछे न हटते थे। इस प्रकार के वे अग्यार थे जिनका राजपूतों का सा उच्च और महान् नैतिक आदर्श था, राजपूतों के समान ही जिनकी वीरता थी; जो आधुनिक वैज्ञानिकों के समान रासायनिक थे; आधुनिक जासूसों सी जिनकी चतुरता और सतर्कता थी, सेनानायकों के समान जिनका रण कौशल था और जो आदर्श मित्र के समान स्नेह और प्रेम करते थे। उनकी अपनी एक विशेष भाषा थी जो वे ही समझ पाते थे। यथा, 'चंद्रकाता' में बंदीनाथ 'टेटी चोटी' और 'तेज मेमचे बंदी' कहता है, जिसे तेजसिंह तो समझ जाता है लेकिन डाकू लोग नहीं समझ पाते। मध्यकालीन राजपूतों के साथ अठारहवीं शताब्दी के दगों और आधुनिक काल के रासायनिक जासूसों का सम्मिलन करा के अग्यारों की सृष्टि हुई थी। वास्तव में अग्यार हिन्दी उपन्यास-साहित्य के अद्भुत अपूर्व आविष्कार हैं।

(स) साहसिक उपन्यास

ऐतिहासिक दृष्टि से और महत्त्व की दृष्टि से भी तिलस्मी उपन्यासों के बाद साहसिक उपन्यासों का स्थान है। इन उपन्यासों में साधारणतः डकैनी का एक झुंड किसी नगर में आता है और धनियों के घर टाके पड़ते हैं। पुलिस और जासूस डाकू पकड़ने के लिए छोड़े जाते हैं और अंत में वे सफल भी होते हैं! साहसिक उपन्यास तीन प्रकार के हैं। प्रथम प्रकार के साहसिक उपन्यासों का प्रतिनिधि चंद्रशेखर पाठक का 'अमीरअली ठग' है जिसमें प्रसिद्ध ऐतिहासिक ठग अमीरअली अपनी अतीत कहानी सुनाता है। परंतु उपन्यास का नायक अमयराम है जो वीर और उदार है। डाकू अथवा ठग जिस अर्थ में प्रयुक्त होते हैं अमयराम उस प्रकार का ठग अथवा डाकू नहीं है। वह डाका अवश्य डालता है परंतु केवल अत्याचारियों और दुष्टों पर; निर्धनों का वह पालन और रक्षण है। उसके बादमी वेश बदल कर इधर उधर घूमकर दुष्टों और अत्याचारियों का पता लगाते हैं। इस प्रकार वह अमयराम को पता लगता है कि चौधरी ने एक विषवा का सर्पस्व छान लिया और विषवा अपने दो बच्चों को लेकर गली-गली भाँस भाँस रही है, तब वह तुरंत चौधरी को दब देता है और विषवा को उसकी संपत्ति दिलवाता है। इसी प्रकार वह

किशोर के भाई और धनेश्वरसिंह जमीन्दार को भी दंड देता है। पुलिस और निर्भयराम जासूस उसका पीछा करते हैं और अंत में वह अपने आदमियों के साथ गिरफ्तार होता और सजा पाता है। ये ठग या डाकू वीर हैं, उदार हैं, अभिमानी हैं और मान पर मर मिटने वाले हैं, परंतु उनका कार्य नैतिक दृष्टि से निकृष्ट है। वे अठारहवीं शताब्दी के ठगों के अनुगामी जान पड़ते हैं। उनका अपना स्वतंत्र नैतिक आदर्श है, वे सच्चे प्रेमी और वीर होते हैं परंतु उनके साधन, उनके कार्य आधुनिक सरकार के विधानों के प्रतिकूल हैं। इन डकैती उपन्यासों को अठारहवीं शताब्दी के ठगों के रोमांचकारी कृत्यों से बहुत प्रेरणा मिली।

द्वितीय प्रकार के साहसिक उपन्यासों के नायक डकैत प्रथम प्रकार के ठगों से नितांत विपरीत होते हैं। वे कामो, लोभो, कठोर और अमानुषिक कर्म करने वाले राज्यों के समान होते हैं, वे धनी, निर्धन, सज्जन और दुष्ट सभी को लूटते खसोटते हैं, हत्या करने में उन्हें ज़रा भी संकोच नहीं, कचन और कामिनी के प्रति उनके लोभ का कोई अंत नहीं। वे बड़े ही साहसी और बहादुर होते हैं। पुलिस और जासूस इनका पीछा करते हैं और अंत में डकैत पकड़े जाते हैं। एक ओर तो ये तिलस्मी और अय्यारी उपन्यासों के स्वच्छंदवादी वातावरण और आदर्शवादी चरित्रों से यथार्थवादी वातावरण और स्वाभाविक चरित्रों की ओर उतरते हुए जान पड़ते हैं और दूसरी ओर इन पर रेनाल्ड्स तथा अन्य अंगरेज़ी उपन्यासों का भी बहुत स्पष्ट प्रभाव दिखलाई पड़ता है। देवकीनंदन खत्री रचित 'काजर की कोठरी' में अय्यारों का मस्तिष्क और उनके साधन साधारण मनुष्य-कोटि के हैं। 'चद्रकाता' के अय्यारों की तुलना में ये अय्यार अधिक रहस्यमय और साहसी हैं परंतु नैतिक आदर्श और वीरता में ये उनसे बहुत निकृष्ट हैं। तिलस्मी उपन्यासों के सज्जन और भले अय्यार इनमें जासूसों के रूप में दिखलाए गए हैं जो यश की प्राप्ति के लिए अथवा कर्तव्य वश चोर और डाकूओं का पीछा करते हैं, और दुष्ट तथा नीच अय्यार इनमें चोर और डाकू बन गए हैं जो रुपये के लिए सभी कुछ करने को तैयार रहते हैं और हत्या करने से भी नहीं हिचकते। अय्यारी भोला के स्थान पर अब क्लोरोफार्म का प्रयोग होने लगा और खंजर का स्थान पिस्तौल ने ले लिया।

द्वितीय प्रकार के साहसिक उपन्यासों में दो भिन्न प्रकार के उपन्यास मिलते हैं। पहला, डकैती-उपन्यास में डाकूओं का एक गिरोह किसी

शहर में आकर डकैती और चोरी के अद्भुत कार्य कर दिखाता है। पुलिस और जासूस डाकुओं के पीछे लग जाने हैं; कभी-कभी तो वे डाकुओं के हाथ में पड़ जाते हैं और किसी प्रकार निकल भागते हैं; कई स्थानों पर विभिन्न परिस्थितियों में डाकुओं और जासूसों की मुठभेड़ होती है, घातें-प्रतिघातें चलती रहती हैं और अंत में डाकु बंदी बनाए जाते हैं। इस प्रकार के सभी उपन्यासों का कथानक प्रायः एक-सा ही होता है। दुर्गाप्रसाद खत्री रचित 'लाल पत्र' बहुत ही प्रसिद्ध और लोकप्रिय डकैती-उपन्यास है जिसमें एक पत्र के सम्पादक ने एक डाकुओं का भुंड इकट्ठा करके बहुत ही अद्भुत और आश्चर्यजनक कारनामे दिखाए। पुलिस और जासूस उनका पीछा करते-करते हैरान हो गए परंतु डाकुओं का गिरोह पकड़ा नहीं जा सका और नित्य नई साहसपूर्ण चोरियाँ और डकैतियाँ होती रहीं। अंत में गोपालशंकर जासूस ने अपने अद्भुत बुद्धि-कौशल और साहस से डाकु-सरदार का पता लगाया और उससे मुठभेड़ की। इस प्रकार के डकैती-उपन्यासों में प्रायः जासूस या तो किसी गिरोह के आदमी को फोड़ लिया करते अथवा स्वयं डाकु बन कर उस गिरोह में घुस जाते थे और इस प्रकार उनको बंदी बनाया करते थे।

द्वितीय प्रकार के साहसिक उपन्यासों में दूसरे ढंग के उपन्यास रहस्य-पूर्ण उपन्यास कहला सकते हैं जिनमें खल-नायक (Villain) कोई डाकु नहीं होता बल्कि सम्पन्न-समाज का भलामानुष होता जो भीतर-भीतर हत्याकारी पट्यत्र रचा करता है। ये नीच पट्यत्रकारी बड़े ही चतुर होते हैं, केवल रुपये ही के लिए नहीं बल्कि कामिनी के लिए भी विविध पट्यत्र रचा करते हैं और प्रायः प्रेम की उलझनों में पड़ने के कारण ही गिरफ्तार भी होते हैं। इन रहस्यपूर्ण उपन्यासों पर रेनाल्ड्स का प्रभाव बहुत ही स्पष्ट है। वास्तव में डकैती और रहस्यपूर्ण उपन्यास अंगरेजों के अनुकरण पर लिखे गए। उदात्त गुण की 'राजकुलारी' एक सुंदर रहस्यपूर्ण उपन्यास है जिसमें नाहर सिंह अपना सारा धन फूँकर निर्धन बन जाता है परंतु वह नरेन्द्र सिंह की पत्नी को प्यार करता है और नरेन्द्र सिंह को मारकर उसकी पत्नी और जमानदारी दोनों का स्वामी बनना चाहता है। सुजान सिंह और दुहासिनी बेइया की सहायता से नाहर सिंह कितने ही पट्यत्र रचता है परंतु अंत में दुहासिनी नरेन्द्र सिंह ने

प्रेम करने लगती है और नरेन्द्रसिंह के मैनेजर मृत्युञ्जय सिंह के कौशल और बुद्धि-चातुर्य से नाहरसिंह मारा जाता है। इस उपन्यास का कथानक बहुत ही मिश्र और रहस्यपूर्ण है।

तृतीय प्रकार के साहसिक उपन्यास बीसवीं शताब्दी के हिंसात्मक आंदोलन के आधार पर लिखे गए। कुछ उत्साही देशभक्तों ने मातृभूमि भारतवर्ष की स्वतंत्रता के लिए एक गुप्त सस्था बनाई जिसका उद्देश्य था हिंसात्मक रीति से भारत को स्वतंत्र बनाना। चपेकर बंधुओं ने १९३७ में इसका प्रारम्भ महाराष्ट्र में किया जो क्रमशः बढ़कर बंगाल, संयुक्त-प्रान्त और पंजाब तक फैल गया। ‘रक्त-मंडल’ उपन्यास इसी प्रकार का एक उपन्यास है। रक्त-मंडल का स्थापन भारत को स्वतंत्र करने के लिए हुआ था। इस सस्था का नायक और संचालक नगेन्द्र बहुत बड़ा वैज्ञानिक है जिसने मृत्यु-किरण का आविष्कार किया। इस मृत्यु-किरण तथा बम के गोलों के प्रयोग ने रक्त-मंडल कड़े अंगरेज़ अफसरों की हत्या करता है और कितने खजाने लूटता है। कितने जासूस रक्त-मंडल का पता लगाने निकलते हैं परंतु सबको जान से हाथ धोना पड़ता है। अंतः में गोपालशंकर एक देहाती बनकर नगेन्द्र की प्रयोगशाला में पहुँच जाता है और अपने अद्भुत चातुर्य और बुद्धि-कौशल से रक्त-मंडल का विध्वंस करके उसके नायकों को बंदी बनाता है। इस उपन्यास में चातुर्य और कौशल के साथ ही साथ वैज्ञानिक आविष्कार तथा दूर की सूझ भी पर्याप्त मात्रा में मिलती है। मृत्यु-किरण और गोलों की भावना लेखक को शायद अंगरेज़ी लेखक वेल्स (Wells) की वैज्ञानिक कहानियों से मिली।

(ग) जासूसी उपन्यास

साहसिक उपन्यासों से ही मिलता जुलता गोपालराम गहमरी तथा अन्य लेखकों का जासूसी उपन्यास है। इसमें जासूस को किसी रहस्यपूर्ण षड्यंत्र को सुलझाना पड़ता है। कोई बड़ी चोरी, डाका अथवा हत्या हो जाने पर जासूस को अपराधी की खोज करनी पड़ती है। वह प्रत्येक घटना तथा घटना-स्थल की प्रत्येक वस्तु और निशान का सूक्ष्म परीक्षण करता, प्रत्येक बात का सूक्ष्म विश्लेषण करता और वातावरण तथा परिपार्श्व की सभी बातों की सहायता से अपराधी की खोज करता है और अपराधी अपने कुशल और रहस्यपूर्ण षड्यंत्रों, घमकियों तथा अन्य उपायों से अपने बचने की रीति निकाला करता है। जासूसी उपन्यासों में लेखक की विश्लेषण करने की प्रतिभा का पूर्ण प्रदर्शन

होता है, उसे प्रत्येक बात को अलग करके उसका सूक्ष्म विश्लेषण करना पड़ता है। साधारण उपन्यासों में कई घटनाओं और प्रसंगों का संश्लेषण करके उसे एक कथानक के रूप में देना पड़ता है परंतु जासूसी उपन्यास ठीक उसके विपरीत हुआ करते हैं जिसमें संश्लेषण के स्थान पर विश्लेषण प्रधान होता है।

जासूसी उपन्यास आधुनिक वैज्ञानिक दृष्टिकोण का सर्वोत्तम प्रतिनिधि है जो प्रत्येक वस्तु का सूक्ष्म निरीक्षण करता है, प्रतीति (external show) के परदे में छिपे हुए सत्य का अन्वेषण करता है। यह वैज्ञानिक दृष्टिकोण पश्चिम की देन थी और उसी प्रकार जासूसी उपन्यास भी अंगरेजी के जासूसी उपन्यासकारों की रचनाओं के अनुकरण में लिखे गए।

उत्कृष्ट और सुंदर जासूसी उपन्यासों में दो विशेषताएँ होनी चाहिए—, पहली यह कि उनके कथानक बहुत ही स्वाभाविक और यथार्थवादी हों और दूसरी यह कि कहानी की उलझनें बहुत ही सरल रीति से सुलझाई जाएँ और उनमें अतिप्राकृत और अतिमानुषिक शक्तियों का सहायता अथवा आरोप न हो। लेखक को ऐसी उलझनें उपस्थित करनी चाहिए कि साधारण पाठक उसका सुलझाना असंभव-सा समझें और उन उलझनों को इस प्रकार सुलझाएँ कि उन्हें पढ़कर पाठक कह उठें कि बस यही ठीक है और इसे तो हम भी जान सकते थे। जासूसों में कोई असाधारण शक्ति अथवा बुद्धि नहीं होनी चाहिए। हाँ, वह सामान्य मनुष्यों से अधिक सतर्क, सभी साधनों से युक्त और सभी बातों के परीक्षण तथा विश्लेषण में अधिक विधियुक्त और कुशल हो, उसमें सहज बुद्धि और प्रत्युत्पन्न मति हो, वह साहसी सच्चा और सहृदय हो। जासूसी उपन्यास लिखने में गोपालराम गहमगी की प्रतिभा सर्वोत्कृष्ट थी। उन्होंने 'जासूस' नाम की एक मासिक पुस्तिका निकालनी प्रारम्भ की जिसमें धारावाहिक जासूसी उपन्यास और जासूसी कहानियाँ प्रकाशित होती थी। उनकी रचनाएँ बहुत ही लोकप्रिय थी। 'हत्या का रहस्य', 'मेरा दादा', 'मेम की लाश' और 'जासूस की जवाना' उनकी कुछ प्रसिद्ध रचनाएँ हैं।

(घ) प्रेमालयानक उपन्यास

अप्यारो, साहित्यिक और जासूसी उपन्यासों के अनिश्चित प्रेमालयानक उपन्यास भा हिन्दी में पर्याप्त संख्या में मिलते हैं जिनमें प्रेमी और प्रेमिकाओं के हाव-भाव और संयोग-वियोग का सुंदर और विस्तृत वर्णन मिलता है। प्रेमालयानों की दो विभिन्न बर्गों में विभाजित कर सकते हैं—एक वर्ग में

प्रेम करने लगती है और नरेन्द्रसिंह के मैनेजर मृत्युञ्जय सिंह के कौशल व बुद्धि-चातुर्य से नाहरसिंह मारा जाता है। इस उपन्यास का कथानक बहुत मिश्र और रहस्यपूर्ण है।

तृतीय प्रकार के साहसिक उपन्यास बीसवीं शताब्दी के हिंसात्मक अलन के आधार पर लिखे गए। कुछ उत्साही देशभक्तों ने मातृभूमि भारत की स्वतंत्रता के लिए एक गुप्त सस्था बनाई जिसका उद्देश्य था हिंसात्मक रूप से भारत को स्वतंत्र बनाना। चपेकर बंधुओं ने १९३७ में इसका प्रारम्भ पूरा में किया जो क्रमशः चढ़कर बंगाल, मयुक्त-प्रान्त और पंजाब तक गया। 'रक्त-मंडल' उपन्यास इसी प्रकार का एक उपन्यास है। रक्त-मंडल का स्थापन भारत को स्वतंत्र करने के लिए हुआ था। इस सस्था का ना और संचालक नगेन्द्र बहुत बड़ा वैज्ञानिक है जिसने मृत्यु-किरण का आविष्कार किया। इस मृत्यु किरण तथा चम के गोलों के प्रयोग से रक्त मंडल अंगरेज अफसरों की हत्या करता है और कितने खजाने लूटता है। कितने जा रक्त-मंडल का पता लगाने निकलते हैं परंतु सबको जान से हाथ धोना पड़ता है। अंत में गोपालशंकर एक देहाती बनकर नगेन्द्र की प्रयोगशाला में पड़ा जाता है और अपने अद्भुत चातुर्य और बुद्धि-कौशल से रक्त-मंडल का विचार करके उसके नायकों को बंदी बनाता है। इस उपन्यास में चातुर्य और कौशल के साथ ही साथ वैज्ञानिक आविष्कार तथा दूर की सूझ भी पर्याप्त मात्रा में मिलती है। मृत्यु-किरण और गोलों की भावना लेखक को शायद अँगरेजी लेखक वेल्स (Wells) की वैज्ञानिक कहानियों से मिली।

(ग) जासूसी उपन्यास

साहसिक उपन्यासों से ही मिलता-जुलता गोपालराम गहमरी तथा वेल्स के लेखकों का जासूसी उपन्यास है। इसमें जासूस को किसी रहस्यपूर्ण घटना का सुलझाना पड़ता है। कोई बड़ी चोरी, डाका अथवा हत्या हो जाने पर जासूस को अपराधी की खोज करनी पड़ती है। वह प्रत्येक घटना तथा घटना-स्थान की प्रत्येक वस्तु और निशान का सूक्ष्म परीक्षण करता, प्रत्येक बात का सतर्क विश्लेषण करता और वातावरण तथा परिपार्श्व की सभी बातों को सहायता से अपराधी की खोज करता है और अपराधी अपने कुशल और रहस्यपूर्ण षड्यंत्रों, धमकियों तथा अन्य उपायों से अपने बचने की रीति निकालता है। जासूसी उपन्यासों में लेखक की विश्लेषण करने की प्रतिभा का पूर्ण प्रदर्शन

होता है, उसे प्रत्येक बात को अलग करके उसका सूक्ष्म विश्लेषण करना पड़ता है। साधारण उपन्यासों में कई घटनाओं और प्रसंगों का संश्लेषण करके उसे एक कथानक के रूप में देना पड़ता है परंतु जासूसी उपन्यास ठीक उसके विपरीत हुआ करते हैं जिसमें संश्लेषण के स्थान पर विश्लेषण प्रधान होता है।

जासूसी उपन्यास आधुनिक वैज्ञानिक दृष्टिकोण का सर्वोत्तम प्रतिनिधि है जो प्रत्येक वस्तु का सूक्ष्म निरीक्षण करता है, प्रतीति (external show) के परदे में छिपे हुए सत्य का अन्वेषण करता है। यह वैज्ञानिक दृष्टिकोण पश्चिम की देन थी और उसी प्रकार जासूसी उपन्यास भी अंगरेज़ी के जासूसी उपन्यासकारों की रचनाओं के अनुकरण में लिखे गए।

उत्कृष्ट और सुंदर जासूसी उपन्यासों में दो विशेषताएँ होनी चाहिए—, पहली यह कि उनके कथानक बहुत ही स्वाभाविक और यथार्थवादी हों और दूसरी यह कि कहानी की उलझनें बहुत ही सरल रीति से सुलझाई जाएँ और उनमें अतिप्राकृत और अतिमानुषिक शक्तियों का सहायता अथवा आरोप न हो। लेखक को ऐसी उलझनें उपस्थित करनी चाहिए कि साधारण पाठक उसका सुलझाना असंभव-सा समझें और उन उलझनों को इस प्रकार सुलझाएँ कि उन्हें पढ़कर पाठक कहें कि वस यही ठीक है और इसे तो हम भी जान सकते थे। जासूसों में कोई असाधारण शक्ति अथवा बुद्धि नहीं होनी चाहिए। हाँ, वह सामान्य मनुष्यों से अधिक सतर्क, सभी साधनों से युक्त और सभी बातों के परीक्षण तथा विश्लेषण में अधिक विधियुक्त और कुशल हो, उसमें सहज बुद्धि और प्रत्युत्पन्न मति हो, वह साहसो मत्त्वा और सहृदय हो। जासूसी उपन्यास लिखने में गोपालराम गहमगं की प्रतिभा सर्वोत्कृष्ट थी। उन्होंने 'जासूस' नाम की एक मासिक पुस्तिका निकालनी प्रारंभ की जिसमें भारवाहिक जासूसी उपन्यास और जासूसी कहानियाँ प्रकाशित होती थी। उनकी रचनाएँ बहुत ही लोकप्रिय थी। 'रत्ना का रहस्य' 'नेकशा जवा', 'मेम की लाश' और 'जासूस की ज्वानी' उनका कुछ प्रसिद्ध रचनाएँ हैं।

(घ) प्रेमालयानक उपन्यास

अप्यारों, साहित्य और जासूसी उपन्यासों के अनिश्चित प्रेमालयानक उपन्यास भी हिन्दी में पर्याप्त संख्या में मिलते हैं जिनमें प्रेमी और प्रेमिकाओं के राव-भाव और सयोग-वियोग का सुंदर और विस्तृत वर्णन मिलता है। प्रेमालयानों की दो विभिन्न वर्गों में विभाजित कर सकते हैं—एक वर्ग में

रीति-कवियों की शृंगार-भावना और परंपरागत प्रेम की व्यंजना मिलती है और दूसरे में उर्दू और फारसी कवियों के परंपरागत प्रेम का प्रदर्शन होता है। प्रथम वर्ग के उपन्यासों में प्रेम प्रायः प्रथम दर्शन में ही उत्पन्न हो जाता है और फिर रीति-कवियों की विविध नायिकाओं के अनुकरण पर अभिमान, उत्कठा, मान इत्यादि प्रसंगों और भावनाओं का परंपरागत वर्णन मिलता है। इनमें रसात्मक, दूर की सूझ और ऊहात्मक उक्तियाँ खूब मिलती हैं। किशोरा-लाल गोस्वामी रचित 'अँगूठी का नगीना', 'कुसुम कुमारी' इत्यादि इसी वर्ग के उपन्यास हैं जिनमें नायक नायिका से रेल में, नाव में अथवा पानी बरसने के कारण भाग कर खड़े हुए किसी घर के चरामदे में मिल जाया करते हैं और प्रेम का अकुर उत्पन्न हो जाता है, जो प्रेम-पत्र अभिचार इत्यादि रीतियों से सिंचित होकर क्रमशः पल्लवित होता है और संयोग तथा दैव-घटनाओं की सहायता से उनका मिलन भी हो जाता है।

दूसरे वर्ग के उपन्यासों में फारसी काव्य के परंपरागत प्रेम का सुंदर चित्रण मिलता है। इनमें प्रेमी को प्रेमिका से मिलने के लिए बहुत बड़े-बड़े और साहसिक कार्य—पहाड़ तोड़ना, अपने प्रतिस्पर्द्धी से युद्ध करना अथवा ऐसे ही कितने अद्भुत कार्य करने पड़ते हैं। प्रेम का चित्रण शोखो, शरारत, चुहल इत्यादि से भरा होता है। इन प्रेमाख्यानों में अतिनाटकीय प्रसंगों तथा अस्वाभाविक और अर्थव्यर्थ कार्यों की भरमार रहती है। रामलाल वर्मा के 'गुलबदन' में अस्वाभाविक कार्य और अतिनाटकीय प्रसंग अधिकता से पाए जाते हैं।

प्रेमाख्यानक उपन्यासों में जी० पी० श्रीवास्तव रचित 'गंगा-जमुनी' (१९२०) का एक विशेष स्थान है। इसमें लेखक ने नायक के विविध प्रेम-प्रसंगों का हास्यपूर्ण शैली में विस्तृत वर्णन किया है। नायक पहले एक बंगालिन नलिनी से प्रेम करता है, फिर एक कहारी स्त्री चंचल से, फिर अपनी एक ईसाइन विद्यार्थी जूलियट से और इसी प्रकार और भी अनेक स्त्रियों से प्रेम करता है। उसके प्रेम-प्रसंगों का क्षेत्र बहुत ही विस्तृत है। सभी जातियों की और सभी प्रकार की स्वकीया, परकीया और सामान्या नायिकाओं से विविध वातावरण में उसने प्रेम किया। पुस्तक में सभी प्रेम प्रसंगों और भावनाओं का बड़ा ही विस्तृत और हास्यमय चित्रण लेखक ने किया है। एक स्थान पर लेखक लिखता है :

अगर मधुमक्खी एक ही फूल पर संतोष किया करे तब तो दुनिया शहद

खा चुकी। यदि ये लोग (साहित्यिक जन) भी एक ही सौन्दर्य के उपासक रहते तो साहित्य में उत्तमा, मध्यमा, अधमा, स्वकीया, परकीया, मुग्धा, मध्या, प्रौढ़ा, गुप्ता, विदग्धा, लक्षिता, कुलटा, अनुशयाना और मुदिता आदि भिन्न-भिन्न प्रकार की नायिकाओं के विविध चरित्र, भाव, संकेत उक्ति, युक्ति, संयोग, वियोग और हाव-भाव का योंकापन कौन वर्णन करता और उनमें भेद कौन बताता। इत्यादि

इस उपन्यास का कथानक बहुत कुछ इसी प्रकार का है जिसमें लेखक भिन्न-भिन्न प्रकार की नायिकाओं के विचित्र चरित्र, भाव, संकेत, उक्ति, युक्ति और हाव-भाव का योंकापन वर्णन करता है। हिन्दी में हास्यमय उपन्यासों का एकात अभाव है। केवल जी० पी० श्रीवास्तव के इस उपन्यास में हास्य का थोड़ा सा पुट मिल जाता है जो प्रायः उपन्यास की भाषा-शैली में ही निहित है। यथा :

हव तेरे प्रेम की ! न जानें किस कमबख्त का शाप पड़ा है कि तेरा रास्ता कभी सीधा नहीं रहने पाता। कभी बेचैनी तड़पाती है कभी दण्डाई सताती है, कभी बेवफाई रुखाती है, कभी बाढ़ जलाती है कभी यदनामी जान खेंती है और फिर विरह और वियोग तो सत्यानास ही करके छोड़ते हैं। इत्यादि

भाषा शैली के अतिरिक्त हास्यमय प्रसंगों की भा स्थान-स्थान पर अवतारणा की गई है जिनमें अधिकांश अतिनाटकीय हैं। फिर जहाँ पर नायिकाओं की शोखी, शरारत और जुदलबाज़ियों का दृश्य दिखाया गया है वहाँ पर भी हास्य की अच्छी सृष्टि हुई है।

(क) ऐतिहासिक उपन्यास

हिन्दी साहित्य के अतिरिक्त भारत की अन्य आधुनिक भाषाओं में ऐतिहासिक उपन्यास उच्च कोटि के और पर्याप्त संख्या में मिलते हैं। संख्या में तो हिन्दी में भी ऐतिहासिक उपन्यासों की कमी नहीं है, यद्यपि वे तिलस्मी और जासूदी उपन्यासों से बहुत कम हैं, परंतु उच्च कोटि का ऐतिहासिक उपन्यास इस काल में हिन्दी में एक भी नहीं मिलता। इसका कारण यह है कि हिन्दी में उपन्यास पढ़ना का दृष्टि से देखे जाते थे, सिद्धि और सम्य जनता उपन्यास लिखना तो दूर रहा, पढ़ना भी पसंद नहीं करती थीं। सम्य और सिद्धि लेखक कविता, नाटक अथवा निबंध

इत्यादि लिखा करते थे, उपन्यास लिखना उस श्रेणी के लेखकों का काम था जो अधिक शिक्षित न थे और जिनमें कविता, नाटक अथवा निबंध लिखने की क्षमता न थी। वे केवल साधारण हिन्दी का ज्ञान रखते थे और भारत के राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक इतिहास में सर्वथा अनभिज्ञ थे। हिन्दी में इस प्रकार की उपयोगी साहित्य का भी नहीं और अँगरेज़ों में इनका अध्ययन करना उन लेखकों के लिए संभव न था। इसके अतिरिक्त हमारे लेखकों में ऐसी प्रतिभा न थी जिससे इस प्रकार की मौलिक साहित्यिक रचनाओं की सृष्टि कर सकते जिसमें महाकाव्यों जैसा गर्भार कल्पनापूर्ण कथानक हो और प्रेम इत्यादि उच्च भावनाओं का अतिरजित चित्रण हो। इस प्रकार का प्रतिभा क अभाव का कारण हमारे साहित्य की में था। तीन सौ वर्षों से हिन्दी में केवल मुक्तक-काव्य की रचना हुई और खड्काव्य, महाकाव्य तथा नाटकों की उपेक्षा होती रही। इसके परिणाम-स्वरूप हमारे कवियों और लेखकों का मस्तिष्क ऐसे साँचे में ढल गया कि वे जीवन के किसी एक अंग-विशेष अथवा प्रसंग मात्र का दिग्दर्शन कर पाते थे, किसी एक ओर हो उनकी कल्पना-शक्ति दौड़ पाती थी। जीवन के सर्वांगीण चित्र उनकी दृष्टि में न आते थे। एक उच्च कोटि के ऐतिहासिक उपन्यास की रचना के लिए दो बातों की विशेष आवश्यकता होती है, (१) जिस युग और प्रात का कथानक हो उस युग और प्रात की संस्कृति, सामाजिक और राजनीतिक परिस्थिति तथा रहन-सहन और चाल-ढाल का पूरा ज्ञान होना चाहिए और (२) कथानक गढ़ने के लिए एक अपूर्व कल्पना-शक्ति की आवश्यकता है जो जीवन का सर्वांगीण चित्र और मानव-जीवन की अतिरजित भावनाओं का चित्रण कर सके। हिन्दी के उपन्यासकारों में इन दोनों विशेषताओं का अभाव था, इस कारण वे उच्च कोटि के ऐतिहासिक उपन्यास नहीं लिख सके। तिलस्मी और जासूसी उपन्यासों का लोकप्रियता के कारण जनता ने भी कभी ऐतिहासिक उपन्यास की माँग न की। जो कुछ थोड़े से लोग ऐतिहासिक उपन्यास पढ़ना भी चाहते थे उनके लिए बँगला और मराठी से अनुवादित उपन्यास मिल जाया करते थे। साधारण जनता तो तिलस्म, जासूस तथा अय्यारों के पीछे पागल हो रही थी और ऐतिहासिक उपन्यासों में भी इन्हीं की खोज करती थी। इसलिए उपन्यासकार ऐतिहासिक उपन्यासों में भी तिलस्म, अय्यार आदि की सृष्टि किया करते थे।

हिन्दी के अधिकांश ऐतिहासिक उपन्यास केवल नाम मात्र के ऐतिहासिक

हैं क्योंकि उनमें लेखकों ने इतिहास की ओट में तिलस्म, अय्यार और प्रेम-प्रसंगों की ही अवतारणा की है। उस युग का सांस्कृतिक वातावरण, महत् चरित्रों का चित्रण तथा महान् भावनाओं का अतिरंजित चित्र उनमें लेश-मात्र भी नहीं है। अस्तु, किशोरीलाल गोस्वामी रचित 'लखनऊ की कद्र' में तिलस्म और अय्यारों का चित्रण है, 'शोणित तर्पण' में, जिसमें १८५७ के सिपाही-विद्रोह का हाल है, सरदार रामसिंह की जासूसी का विशद वर्णन है जो नाना साहब और तात्या टोपी के सहायक राबर्ट मैकेयर, अन्दुल्ला तथा उनके लुटेरे साथियों को बंदी बनाता है, और 'कोहिनूर' तथा 'शीश महल' में प्रेमी-प्रेमिकाओं के प्रेम प्रसंगों का चित्रण है। इन उपन्यासों में ऐतिहासिक पृष्ठभूमि के द्वारा एक वातावरण की सृष्टि अवश्य कर दी गई है। ऐतिहासिक उपन्यास की ओर कोई विशेषता इनमें नहीं है।

हिन्दी में कुछ ऐतिहासिक उपन्यास उपन्यास रूप में इतिहास मात्र हैं जिनमें ऐतिहासिक कहानियाँ उपन्यास रूप में ढाल दी गई हैं। 'रानी दुर्गावती', 'वीरपत्नी अथवा रानी सयोगिता' में रानी दुर्गावती और सयोगिता की कहानियाँ गद्य में अर्द्धनाटकीय शैली में लिख दी गई हैं, जिनमें कहीं कहीं कुछ परिवर्तन और परिवर्द्धन भी कर दिए गए हैं। अस्तु, 'रानी दुर्गावती' में लेखक ने एक हरामुद्दीन नामक देशद्रोही की अवतारणा की है जो आसफ़ खाँ के लिए मंडला दुर्ग का फाटक खोल देता है; और 'वीरपत्नी' में प्रताप सिंह और आनंदी की एक मौलिक प्रेम-कथा सयोगिता के इतिहास के साथ जोड़ दी गई है जिससे इस इतिहास के शुष्क वर्णन में एक औपन्यासिक सौन्दर्य आ गया है। 'चौहानी तलवार', 'सोने की राख', 'अवध की वेगम' इत्यादि इसी श्रेणी के ऐतिहासिक उपन्यास हैं जिनमें औपन्यासिकता तो बहुत कम है और इतिहास ही अधिक है। कथानक का कौशलपूर्ण गठन, महत् चरित्रों की अवतारणा और व्यापक प्रभावशाली प्रसंगों तथा अतिरंजित भावनाओं के चित्रण इनमें बहुत कम मिलते हैं।

केवल इने-गिने ऐतिहासिक उपन्यास ही वास्तविक ऐतिहासिक उपन्यासों की श्रेणी में आ सकते हैं। जवनदन सहाय रचित 'लालचौन' एक सुंदर प्रथम पुरुष पर शेक्सपियर के 'मैकबेथ' (Macbeth) नाटक का मध्य-कालीन मुस्लिम इतिहास के वातावरण में एक रूपांतर मात्र जान पड़ता है। इरामबिहार मिश्र और शुक्रदेवप्रिया मिश्र रचित 'बरमिस' भी एक सुंदर रचना है जि जिसमें रचित के लिए बना उद्देश्य का विशेष पर चर्चा के

इत्यादि लिखा करते थे, उपन्यास लिखना उस श्रेणी के लेखकों का काम था जो अधिक शिक्षित न थे और जिनमें कविता, नाटक अथवा निबंध लिखने की क्षमता न थी। वे केवल साधारण हिन्दी का ज्ञान रखते थे और भारत के राजनीतिक, सामाजिक, धार्मिक और सांस्कृतिक इतिहास में गहरी अभिज्ञता नहीं थी। हिन्दी में इस प्रकार की उपयोगी साहित्य का भी नहीं और अंगरेज़ों में इनका अध्ययन करना उन लेखकों के लिए सम्भव न था। इसके अतिरिक्त हमारे लेखकों में ऐसी प्रतिभा न थी जिससे इस प्रकार की मौलिक साहित्यिक रचनाओं की सृष्टि कर सकते जिसमें महाकाव्यों जैसा गम्भीर कल्पनापूर्ण कथानक हो और प्रेम इत्यादि उच्च भावनाओं का अतिरञ्जित चित्रण हो। इस प्रकार का प्रतिभा का अभाव का कारण हमारे साहित्य ही में था। तीन सौ वर्षों से हिन्दी में केवल मुक्तक-काव्य का रचना हुई और पदकाव्य, महाकाव्य तथा नाटकों की उपेक्षा होती रही। इसके परिणाम-स्वरूप हमारे कवियों और लेखकों का मस्तिष्क ऐसे साँचे में ढल गया कि वे जीवन के किसी एक अंग-विशेष अथवा प्रसंग मात्र का दिग्दर्शन कर पाते थे, किसी एक ओर ही उनकी कल्पना-शक्ति दीर्घ पाती थी। जीवन के सर्वांगीण चित्र उनकी दृष्टि में न आते थे। एक उच्च कोटि के ऐतिहासिक उपन्यास की रचना के लिए दो बातों की विशेष आवश्यकता होती है, (१) जिस युग और प्रांत का कथानक हो उस युग और प्रांत की संस्कृति, सामाजिक और राजनीतिक परिस्थिति तथा रहन-सहन और चाल-ढाल का पूरा ज्ञान होना चाहिए और (२) कथानक गढ़ने के लिए एक अपूर्व कल्पना-शक्ति की आवश्यकता है जो जीवन का सर्वांगीण चित्र और मानव-जीवन की अतिरञ्जित भावनाओं का चित्रण कर सके। हिन्दी के उपन्यासकारों में इन दोनों विशेषताओं का अभाव था, इस कारण वे उच्च कोटि के ऐतिहासिक उपन्यास नहीं लिख सके। तिलस्मी और जासूसी उपन्यासों की लोकप्रियता के कारण जनता ने भी कभी ऐतिहासिक उपन्यास की माँग नहीं की। जो कुछ थोड़े से लोग ऐतिहासिक उपन्यास पढ़ना भी चाहते थे उनके लिए बंगाली और मराठी से अनुवादित उपन्यास मिल जाया करते थे। साधारण जनता तो तिलस्मी, जासूस तथा अय्यारों के पीछे पागल हो रही थी और ऐतिहासिक उपन्यासों में भी इन्हीं की खोज करती थी। इसलिए उपन्यासकार ऐतिहासिक उपन्यासों में भी तिलस्मी, अय्यार आदि की सृष्टि किया करते थे।

हिन्दी के अधिकांश ऐतिहासिक उपन्यास केवल नाम मात्र के ऐतिहासिक

हैं क्योंकि उनमें लेखकों ने इतिहास की ओट में तिलस्म, अय्यार और प्रेम-प्रसंगों की ही अवतारणा की है। उस युग का सांस्कृतिक वातावरण, महत् चरित्रों का चित्रण तथा महान् भावनाओं का अतिरजित चित्र उनमें लेश-मात्र भी नहीं है। अस्तु, किशोरीलाल गोस्वामी रचित 'लखनऊ की कब्र' में तिलस्म और अय्यारों का चित्रण है; 'शोणित तर्पण' में, जिसमें १८५७ के सिपाही-विद्रोह का हाल है, सरदार रामसिंह की जासूसी का विशद वर्णन है जो नाना साहब और तातिया टोपी के सहायक राबर्ट मैकेयर, अन्दुल्ला तथा उनके छुटेरे साथियों को बंदी बनाता है; और 'कोहेनूर' तथा 'शीश महल' में प्रेमी-प्रेमिकाओं के प्रेम प्रसंगों का चित्रण है। इन उपन्यासों में ऐतिहासिक पृष्ठभूमि के द्वारा एक वातावरण की सृष्टि अवश्य कर दी गई है ऐतिहासिक उपन्यास की और कोई विशेषता इनमें नहीं है।

हिन्दी में कुछ ऐतिहासिक उपन्यास उपन्यास रूप में इतिहास मात्र हैं जिनमें ऐतिहासिक कहानियाँ उपन्यास रूप में ढाल दी गई हैं। 'रानी दुर्गावती', 'वीरपत्नी अथवा रानी सयोगिता' में रानी दुर्गावती और सयोगिता की कहानियाँ गद्य में अर्द्धनाटकीय शैली में लिख दी गई हैं, जिनमें कहीं कहीं कुछ परिवर्तन और परिवर्द्धन भी कर दिए गए हैं। अस्तु, 'रानी दुर्गावती' में लेखक ने एक हरामुद्दीन नामक देशद्रोही की अवतारणा की है जो आसफ खान के लिए मडला दुर्ग का फाटक खोल देता है; और 'वीरपत्नी' में प्रताप सिंह और आनंदी की एक मौलिक प्रेम-कथा सयोगिता के इतिहास के साथ जोड़ दी गई है जिससे इस इतिहास के शुष्क वर्णन में एक औपन्यासिक सौन्दर्य आ गया है। 'चौहानी तलवार', 'सोने की राख', 'अवध की वेगम' इत्यादि इसी श्रेणी के ऐतिहासिक उपन्यास हैं जिनमें औपन्यासिकता तो बहुत कम है और इतिहास ही अधिक है। कथानक का कौशलपूर्ण गठन, महत् चरित्रों की अवतारणा और व्यापक प्रभावशाली प्रसंगों तथा अतिरजित भावनाओं के चित्रण इनमें बहुत कम मिलते हैं।

जबल इने-गिने ऐतिहासिक उपन्यास ही वास्तविक ऐतिहासिक उपन्यासों की श्रेणी में आ सकते हैं। ब्रजनन्दन सहाय रचित 'लालचीन' एक छुट्टर ग्रंथ है परन्तु पर शेक्सपियर के 'मैकबेथ' (Macbeth) नाटक का मध्य-कालीन मुस्लिम इतिहास के वातावरण में एक रूपांतर मात्र जान पड़ता है। रजामहिरा मिश्र और शुब्देवबिहारी मिश्र रचित 'बारमसि' भी एक छुट्टर रचना है जिसे रजिना के निम्न उल्लेख के विचार पर चढ़ाई के

ऐतिहासिक प्रसंग से एक काल्पनिक प्रसंग का सुंदर मर्मभ्रण किया गया है। इस उपन्यास की एक विशेषता यह है कि इसमें हिन्दूधर्म के आदर्शों और धार्मिक भावनाओं की सुंदर व्यंजना हुई है। वृंदावनलाल वर्मा ने कुछ उत्तम ऐतिहासिक उपन्यास लिखे। उनके 'गढ़-कुंदार' में मध्यकालीन बुंदेलखंड की संस्कृति, उसकी सामाजिक और राजनीतिक परिस्थित और वातावरण का सुंदर चित्रण मिलता है। छोटे छोटे सरदारों का आपस में झगड़ना, वीर राजपूतों की सरल और सच्ची वीरता, उनके प्रेम-प्रसंग और उनके मान और अभिमान इत्यादि का बड़ा सुंदर और कौशलपूर्ण चित्रण हुआ है।

परंतु सब कुछ लिखने के पश्चात् यह स्वीकार करना पड़ता है कि हिन्दी में ऐतिहासिक उपन्यास संख्या और श्रेष्ठता दोनों ही का दृष्टि से बहुत ही अवनत अवस्था में हैं। हिन्दी में ऐसा एक भी ऐतिहासिक उपन्यास नहीं है जिसकी तुलना बँगला साहित्य के 'चंद्रशेखर', 'माधवी-कंकण', 'शशाक', 'करुणा', 'राजपूत-जीवन-संध्या' और 'महाराष्ट्र जीवन प्रभात', अथवा मराठी के 'सूर्यग्रहण', 'उपाकाल', 'छत्रसाल' और 'सम्राट् अशोक' इत्यादि उपन्यासों से की जाय।

(च) पौराणिक उपन्यास

ऐतिहासिक उपन्यासों से ही मिलते जुलते पौराणिक उपन्यासों की सृष्टि हुई जिनका कथानक पुराणों से लिया गया था। 'सती सीता', 'वीर कर्ण', 'सुभद्रा' इत्यादि पौराणिक उपन्यास कई कारणों से लिखे गए थे। पहला कारण जनता को, जो अँगरेजी शिक्षा और पाश्चात्य सम्यता के प्रभाव से दिन दिन अपने प्राचीन साहित्य और संस्कृति के प्रति उदासीन-सी होती जा रही थी, प्राचीन साहित्य से परिचित कराना और उन्हें उपदेश देना था। दूसरा कारण था उपन्यासों के लिए उपयुक्त उपकरणों और सामग्री का अभाव। जनता की उपन्यासों की माँग बराबर बढ़ती जा रही थी और विषय और उपादान सीमित थे इसलिए कुछ उपन्यासकारों ने पुराणों से सामग्री लेनी प्रारंभ कर दी। तीसरा और मुख्यतम कारण था स्त्री-शिक्षा का प्रसार। स्त्री-शिक्षा के प्रसार से स्त्रियों को भी उपन्यासों की आवश्यकता पड़ी। तिलस्मी, अय्यारी और जासूसी उपन्यास उन्हें पसंद नहीं थे, उन्हें तो धार्मिक कहानियों की आवश्यकता थी क्योंकि जियाँ

स्वाभाव से ही धार्मिक प्रवृत्ति की होती हैं। अतः उनके लिए पौराणिक उपन्यास लिखे गए।

इन उपन्यासों में साहित्यिक रूप तथा भाषा के अतिरिक्त और कोई मौलिकता नहीं थी। कथानक सभी पुराणों से लिए गए थे और चरित्र भी सभी पौराणिक थे। केवल जहाँ-तहाँ कथा में कुछ परिवर्तन और परिवर्द्धन अवश्य कर दिए गए और कहीं-कहीं कुछ साधारण नए चरित्रों की भी अवतारणा हुई परन्तु मूलरूप में वे पुराण से भिन्न नहीं थे। अन्य कथा-प्रधान उपन्यासों से पौराणिक उपन्यासों की दो मुख्य विशेषताएँ हैं। पहली यह कि इनमें नायक नायिका काल्पनिक नहीं हैं वरन् पुराणों से लिए गए हैं और स्थान काल के अनुसार कथानक में थोड़ा बहुत परिवर्तन और परिवर्द्धन कर दिया गया है। साथ ही इनमें अतिप्राकृत प्रसंगों की भी अवतारणा हुई है। दूसरी विशेषता यह है कि ये उपदेशप्रद उपन्यास हैं। इनमें पुराणों के आदर्श नायक और नायिकाओं का सुंदर चित्रण इस दृष्टि से किया गया है कि वे आधुनिक नर नारियों के लिए नमूने के समान हों और भारत के नर नारी उनका अनुकरण कर आदर्श चरित्र बनें। अस्तु, स्त्रियों के आदर्श के लिए महान् सतियों, जैसे सीता, सावित्री, अनुसूया, सुभद्रा, चंद्रलेखा, सती सीमतिनी और सती मदालसा इत्यादि के, और पुरुषों के आदर्श के लिए वीर कर्ण, एकलव्य, परशुराम इत्यादि महावीरों के चरित्र चित्रित किए गए।

(छ) अन्य कथा-प्रधान उपन्यास

इन उपन्यासों के अतिरिक्त कुछ कथा-प्रधान-उपन्यास ऐसे भी हैं जो इनके अंतर्गत नहीं आते। इनमें लक्ष्मीदेव जोशी-रचित 'ज्या-कुसुम श्रवण नई सृष्टि' 'शान्तिन नमूने' के दंग की एक भ्रमण-कहानी है। इस उपन्यास का नायक मधुसूदन अफरीदी मुद्र देखने की इच्छा से पश्चिमोत्तर प्रदेश जाता है। वहाँ उसको कैप्टन दामर तथा अन्य सेनानायकों ने मिलता हो जाता है। साथ ही वह कुछ अस्त्ररक्षियों ने भी परिचय प्राप्त करता है और एक अस्त्ररक्षिणी बालिका गुलाब से तो बहुत ही घुल मिल जाता है जो उसे बहुत प्यार करती है। मुद्र के समाप्त होने पर मधुसूदन अपने छः साथियों को लेकर अरब सागर में एक द्वीप का नव अनुसंधान करता है और उसे एक उपनिवेश बना लेता है। वहाँ शासन-प्रबंध के

लिए इन सातों आदमियों की एक प्रवचकारिणी समिति बनती है जिसका प्रधान महीने भर बाद इन्हीं में से एक बारी बारी हुआ करता था। यह उपन्यास 'राबिन्सन क्रूसे' और 'गुलिवर्स ट्रैवल्स' जैसे अंगरेजी उपन्यासों का एक असफल अनुकरण मात्र जान पड़ता है। लेखक में न तो 'राबिन्सन क्रूसे' के रचयिता डीफो (Defoe) की अद्भुत यथार्थतादिनी कल्पना शक्ति ही थी, न स्विफ्ट (Swift) की वह अद्भुत व्यंग्यात्मक प्रतिभा। इसी कारण यह एक असुंदर असफल सूझ मात्र रह गई है। पूरे उपन्यास में केवल एक ही विशेषता है—गुलाब का मधुसूदन के प्रति एक आदर्श निःस्वार्थ प्रेम और इस प्रेम से ही उपन्यास में थोड़ा बहुत मौन्दर्य आ गया है, नहीं तो यह बहुत ही नीरस, शुष्क और व्यर्थ प्रयास-सा है।

ब्रजनदन सहाय-रचित 'आरण्यमाला' बाण की 'काटवरी' का एक भद्रा और असफल अनुकरण मात्र है। इसका कथानक उलझ-सा गया है। उपन्यास के मुख्य चरित्र पूर्व जन्म के कर्मों से अत्यधिक प्रभावित हैं। मुकुद और ब्रजमजरी एक दूसरे के अस्तित्व से भी अपरिचित हैं, फिर भी मुकुद स्वप्न में ब्रजमजरी को देखकर प्यार करने लगता है, क्योंकि पहले जन्म में वे एक दूसरे से प्रेम करते थे। इसी प्रकार मातंगिनी ने पिछले जन्म में मुकुद और ब्रजमजरी का कुछ अपराध किया था, इसलिए वह अकारण ही मुकुद से घृणा करती और ब्रजमजरी से आशक्त रहती है।

इन कथा-प्रधान उपन्यासों की सब से प्रधान विशेषता थी प्रेम का चित्रण। अंगरेजी राज्य के शांतिमय वातावरण में जनता के मनोरंजन के लिए प्रेम स बढ़कर और कौन सा विषय हो सकता था। भारतवर्ष में प्रेम साहित्य का एक मुख्य और चिरतन विषय रहा है। हिन्दी में उपन्यासों का भी प्रारंभ उसी प्रेम के चित्रण से होता है। कथा-प्रधान उपन्यासों में प्रेम की-सबसे प्रधान विशेषता थी उसका परंपरागत चित्रण। सभी उपन्यासों में प्रेम की धारा अत्राव गति से बहती है। युवक और युवतियाँ बड़ी आसानी से प्रेम-धारा में बह जाती हैं। उनमें प्रेम या तो प्रथम दर्शन में ही हो जाता है, जैसा 'चंद्रकांता' और 'चंद्रकाता संतति' में पाया जाता है, अथवा अनुपम सौन्दर्य और वीरता की ख्याति द्वारा होता है अथवा कभी-कभी चित्र देख कर भी प्रेम का उदय हो जाता है। 'शिशु-महल' में इस्कंदर गुलशन से और 'वीरपत्नी अथवा रानी सयोगिता' में सयोगिता पृथ्वीराज से केवल उनके चित्र देख कर ही प्रेम करने लगती है। कभी-कभी स्वप्न-दर्शन भी प्रेम का

कारण होता है, जैसा ईश्वरीप्रसाद शर्मा के 'चंद्रकला' उपन्यास में मिलता है जहाँ चंद्रकला स्वप्न में सुदर्शन को देखकर उससे प्रेम करने लगती है। वियोग की दशा में लेखकगण विरह की एकादश दशाओं का विस्तृत वर्णन करते हैं और संयोग की दशा में वे हाव, भाव, ऐला का चित्रण करना नहीं भूलते। किशोरीलाल गोस्वामी ने अपने प्रेमालयानों में इनका वर्णन विशेष रूप से किया है। उनके उपन्यासों में सभी प्रकार के नायक और नायिकाओं के दर्शन होते हैं। 'कुसुम कुमारी' में नायिका सामान्या है, 'अँगूठी का नगीना' में स्वकीया है और 'चपला' में परकीया के दर्शन होते हैं और इसी प्रकार भी नायक अनुकूल और दक्षिण सभी प्रकार के मिलते हैं। प्रेम-चित्रण की दृष्टि से इन उपन्यासों में रीति-कविता का प्रेम परंपरा मिलती है। तीन सौ वर्षों से हिन्दी में इसी प्रकार का प्रेम चित्रित किया जा रहा है और उपन्यासों में भी इसी प्रेम को स्थान मिला। जिस प्रेम के कारण 'कल्याण' में गुप्त साम्राज्य का पतन होता है, जिस प्रेम के कारण 'शशांक' में शशांक का जीवन नष्ट हो जाता है, जिस प्रेम के कारण 'दीप निर्वाण' में हिन्दुओं का साम्राज्य मुसलमानों के हाथ में चला जाता है वह प्रेम और उसका अद्भुत व्यापक प्रभाव हिन्दी उपन्यासों में देखने का भी नहीं मिलता। इसका एकमात्र कारण यह है कि तीन सौ वर्षों से हमने प्रेम को हाव, ऐला और मूर्च्छा, उन्माद, प्रमाद के रूप में ही चित्रित किया और देखा। फिर ऐतिहासिक उपन्यास, जहाँ निःस्वार्थ प्रेम का विशुद्ध रूप और उसका व्यापक प्रभाव उपयुक्त रूप में चित्रित किया जा सकता था, हिन्दी में लिखे ही नहीं गए। केवल वृंदावनलाल वर्मा के 'गढ़ कुटार' में दिवाकर के प्रेम में इस व्यापक प्रेम का एक झंझा सा उदाहरण मिलता है।

इन कथा-प्रधान उपन्यासों में चरित्र-चित्रण बहुत ही कम मिलता है। चरित्र सभी प्रायः किसी प्रकार-विशेष (type) के प्रतिनिधि के रूप में मिलते हैं। कोई आदर्श प्रेमी है तो कोई प्रसन्न, कोई बंडार और निर्दोष लड़कू है तो कोई महान् लोभो। वे चरित्र अधिकांश में या तो निरुद्ध नले ही हैं या अतिरुद्ध ही बुरे; बीच में कोई नहीं। नले चरित्र शान्ति के नियमों का पालन करते हैं और बुरे चरित्र क्रम, क्रोध, मद, मोह, मत्सर तथा लोभ के शिकार हैं और वे किसी भी लक्षण में अग्रगण्य दृष्टा-पूर्ति करना चाहते हैं — वे हत्या करने में भी नहीं हचते। जिस प्रकार के आदर्श इन उपन्यासकारों ने देखे और दुने दे, समझा जिस प्रकार के आदर्शों का वे कल्पना कर सकते

ये (जैसे अय्यार), उस प्रकार के ठीक-ठीक यथार्थवादी चित्रण करने में उन्होंने कमाल कर दिखाया है, परन्तु कथानक के विविध प्रसंगों के बीच किसी चरित्र का क्रमिक विकास दिखाने में उन्हें शायद ही कभी सफलता मिली हो। उनके स्त्री और पुरुष उपन्यास के प्रारम्भ में जिस प्रकार के चित्रित किए गए हैं अतः में भी ठीक उसी प्रकार के मिलते हैं और यदि किसी प्रकार उनमें परिवर्तन भी हो गया है तो यों ही बिना कारण परिवर्तन करा दिया गया है, पाठक इस आकस्मिक परिवर्तन को समझने में असमर्थ हैं। उदाहरण के लिए 'चपला' में हरिनाथ को लीजिए। वह बड़ा ही आलसी और निरलटू आदमी है, कभी-कभी वह हास्यास्पद भी हो जाता है, परन्तु पुस्तक के अंत में उसकी सतर्कता, क्रियाशीलता और कुशलता सबको चकित कर डालती है। पाठक यह समझ नहीं सकते कि यह ऊँघने वाला निरलटू आदमी किस प्रकार इतना क्रियाशील बन गया।

इन कथा-प्रधान उपन्यासों के लेखकों ने ससार को एक अनोखे दृष्टिकोण से देखा। उनके अनुसार मानव वीर और कायर, बुद्धिमान् और मूर्ख, सुंदर और कुरूप हो सकता है, परन्तु स्वार्थत्यागी और उदार कभी नहीं हो सकता। मनुष्य की निश्छलता, सरलता और धार्मिकता पर उनका कभी ध्यान ही नहीं गया। उनके अच्छे चरित्र शास्त्रों का अथ अनुकरण करने में बड़े प्रवीण हैं और उनकी अच्छाई शास्त्रों तक ही सीमित है, परन्तु उनमें स्वयं की सहज बुद्धि भी नहीं है। ससार में सफलता प्राप्त करने के लिए अय्यारी में उनका विश्वास बहुत ही दृढ़ जान पड़ता है। जयराम गुप्त के उपन्यास 'दिल का काँटा' में एक पात्र का कहना है कि बिना अय्यारी के ससार में सफलता प्राप्त हो ही नहीं सकती, वह लोगों को अपने पिता तक का विश्वास न करने का उपदेश देता है। इन लेखकों के लिए ससार में सभी मनुष्य इतने अधिक स्वार्थी हैं कि उनका तनिक भी विश्वास नहीं किया जा सकता। उनके धार्मिक मनुष्य बाहरी व्यवहार, रहन-सहन और वेश-भूषा में तो अवश्य धार्मिक हैं परन्तु हृदय तक उनकी धार्मिकता की पहुँच नहीं है। लेखकों के इस अनोखे दृष्टिकोण का कारण बहुत-कुछ हमारी सामाजिक अवस्था है। बाह्य आचार के अत्याचार ने हमारे नैतिक विकास का गला घोट दिया। विधि-व्यवस्था और आचार-व्यवहार पर अत्यधिक ध्यान देने के कारण मनुष्यत्व के स्वाधीन ऊँचे अंगों की अवहेलना हुई और हम अपने लाभ-हानि के अतिरिक्त और कुछ सोच भी नहीं पाते थे। दूसरी ओर हजार वर्षों की परतंत्रता

ने तो जादू का काम किया। हम दिन पर दिन अधिक स्वार्थी और हीन होते गए। इन उपन्यासकारों ने तात्कालिक समाज के इस विशृंखल रूप को ही देखा और उसे ही सत्य मान लिया। पिछले उपन्यासकारों ने भी समाज को इसी रूप में पाया, परंतु उनमें मानव चरित्र के उदात्त गुणों के देखने की भाँति क्षमता थी, इसी कारण उन्होंने उन दोनों रूपों का चित्र उपस्थित किया। परंतु इन उपन्यासकारों ने केवल एकांगी चित्र उपस्थित किए। परंतु सबसे आश्चर्यजनक बात तो यह था कि इस प्रकार का दृष्टिकोण होते हुए भी उन्होंने काव्य-न्याय पर इतना अधिक जोर दिया। साधारणतया ससार में सभी दुष्ट मनुष्यों को अपने दुष्कर्मों का फल नहीं भोगना पड़ता, परंतु इन उपन्यासों में सभी अच्छे कर्म सफलीभूत हुए हैं और दुष्कर्म सदा असफल रहे। दैव-घटनाओं, संयोग और दुर्घटनाओं के अमोघ अस्त्र द्वारा ईश्वर दुष्टों को अवश्य दंड देता है और प्रत्येक सज्जन और धार्मिक पुरुष को अंत में सुखी और समृद्धिशाली बनाता है।

(२) चरित्र-प्रधान उपन्यास

कथा-प्रधान उपन्यासों के साथ ही साथ चरित्र-प्रधान उपन्यास भी लिखे जा रहे थे। चरित्र-प्रधान उपन्यासों में पहले हमें उपदेश-उपन्यास के दर्शन होते हैं। इस प्रकार के उपन्यासों में अयोध्यासिंह उपाध्याय का 'ठेठ हिन्दी का ठाठ' और अधखिला फूल; लज्जाराम मेहता का 'हिन्दू गृहस्थ', 'आदर्श दंपति' और 'आदर्श हिन्दू'; पारसनाथ सिंह का 'मँझली बहू'; गिरजाकुमार घोष की 'छोटो बहू' और प्रियम्बदा देवी का 'कलियुगी परिवार का एक दृश्य' तथा अन्य उपन्यासों की गणना की जा सकती है। गोपालराम गहमरी ने जासूसी उपन्यास लिखने के पूर्व इस प्रकार के कुछ घरेलू उपन्यासों का बँगला से अनुवाद किया जिनमें 'बड़े भाई', 'देवरानी जेठानी', 'दो बहिन', 'गोन पतोहू' और 'सास-पतोहू' मुख्य हैं। ये अत्यंत साधारण कोटि के उपन्यास थे। इनका वस्तु-विन्यास और चरित्र चित्रण किसी बालक द्वारा पेविल में क्विचे किसी साधारण और सरल चित्र के समान है जिसमें बड़ी रंग गहरा पड़ गया है और कही रंग का पता भी नहीं। इनमें गंभीर परिस्थितियों तथा नाटकीय प्रभावों का बहुत अभाव था। इन उपन्यासों का मूल और महत्त्व इनके उपदेशों और संदेशों में निहित था। साहित्यिक दृष्टिकोण ने इनका कुछ भी महत्त्व न था।

ये (जैसे अय्यार), उस प्रकार के ठीक-ठीक यथार्थवादी चित्रण करने में उन्होंने कमाल कर दिया है, परन्तु कथानक के विविध प्रसंगों के बीच किसी चरित्र का क्रमिक विकास दिखाने में उन्हें शायद ही कभी सफलता मिली हो। उनके स्त्री और पुरुष उपन्यास के प्रारम्भ में जिस प्रकार के चित्रित किए गए हैं अन्त में भी ठीक उसी प्रकार के मिलते हैं और यदि किसी प्रकार उनमें परिवर्तन भी हो गया है तो यों ही बिना कारण परिवर्तन करा दिया गया है, पाठक इस आकस्मिक परिवर्तन को समझने में असमर्थ हैं। उदाहरण के लिए 'चपला' में हरिनाथ को लीजिए। वह बड़ा ही आलसी और निस्वार्थ आदमी है, कभी-कभी वह हास्यास्पद भी हो जाता है, परन्तु पुस्तक के अन्त में उसकी सतर्कता, क्रियाशीलता और कुशलता सबको चकित कर डालती है। पाठक यह समझ नहीं सकते कि यह ऊँचने वाला निपटू आदमी किस प्रकार इतना क्रियाशील बन गया।

इन कथा-प्रधान उपन्यासों के लेखकों ने ससार को एक अनोखे दृष्टिकोण से देखा। उनके अनुसार मानव वीर और कायर, बुद्धिमान और मूर्ख सुंदर और कुरूप हो सकता है, परन्तु स्वार्थत्यागी और उदार कभी नहीं हो सकता। मनुष्य की निश्छलता, सरलता और धार्मिकता पर उनका कभी ध्यान ही नहीं गया। उनके अच्छे चरित्र शास्त्रों का अध अनुकरण करने में बड़े प्रवीण हैं और उनकी अच्छाई शास्त्रों तक ही सीमित है, परन्तु उनमें स्वयं की सहज बुद्धि भी नहीं है। ससार में सफलता प्राप्त करने के लिए अय्यारी में उनका विश्वास बहुत ही दृढ़ जान पड़ता है। जयराम शुभ के उपन्यास 'दिल का काँटा' में एक पात्र का कहना है कि बिना अय्यारी के ससार में सफलता प्राप्त हो ही नहीं सकती; वह लोगों को अपने पिता तक का विश्वास न करने का उपदेश देता है। इन लेखकों के लिए ससार में सभी मनुष्य इतने अधिक स्वार्थी हैं कि उनका तनिक भी विश्वास नहीं किया जा सकता। उनके धार्मिक मनुष्य बाहरी व्यवहार, रहन-सहन और वेश-भूषा में तो अवश्य धार्मिक हैं परन्तु हृदय तक उनकी धार्मिकता की पहुँच नहीं है। लेखकों के इस अनोखे दृष्टिकोण का कारण बहुत-कुछ हमारी सामाजिक अवस्था है। बाह्य आचार के अत्याचार ने हमारे नैतिक विकास का गला घोट दिया। विधि-व्यवस्था और आचार-व्यवहार पर अत्यधिक ध्यान देने के कारण मनुष्यत्व के स्वाधीन ऊँचे अंगों की अवहेलना हुई और हम अपने लाभ-हानि के अतिरिक्त और कुछ सोच भी नहीं पाते थे। दूसरी ओर हजार वर्षों की परतंत्रता

ने तो जादू का काम किया। हम दिन पर दिन अधिक स्वार्थी और हीन होते गए। इन उपन्यासकारों ने तात्कालिक समाज के इस विशृंखल रूप को ही देखा और उसे ही सत्य मान लिया। पिछले उपन्यासकारों ने भी समाज को इसी रूप में पाया, परंतु उनमें मानव चरित्र के उदात्त गुणों के देखने की भी क्षमता थी, इसी कारण उन्होंने उन दोनों रूपों का चित्र उपस्थित किया। परंतु इन उपन्यासकारों ने केवल एकांगी चित्र उपस्थित किए। परंतु सबसे आश्चर्यजनक बात तो यह थी कि इस प्रकार का दृष्टिकोण होते हुए भी उन्होंने काव्य-न्याय पर इतना अधिक जोर दिया। साधारणतया ससार में सभी दुष्ट मनुष्यों को अपने दुष्कर्मों का फल नहीं भोगना पड़ता, परंतु इन उपन्यासों में सभी अच्छे कर्म सफलीभूत हुए हैं और दुष्कर्म सदा असफल रहे। दैव-घटनाओं, संयोग और दुर्घटनाओं के अमोघ अस्त्र द्वारा ईश्वर दुष्टों को अवश्य दंड देता है और प्रत्येक सज्जन और धार्मिक पुरुष को अंत में सुखी और समृद्धिशाली बनाता है।

(२) चरित्र-प्रधान उपन्यास

कथा-प्रधान उपन्यासों के साथ ही साथ चरित्र-प्रधान उपन्यास भी लिखे जा रहे थे। चरित्र-प्रधान उपन्यासों में पहले हमें उपदेश-उपन्यास के दर्शन होते हैं। इस प्रकार के उपन्यासों में अयोध्यासिंह उपाध्याय का 'ठेठ हिन्दी का ठाठ' और अधखिला फूल; लज्जाराम मेहता का 'हिन्दू गृहस्थ', 'आदर्श दंपति' और 'आदर्श हिन्दू'; पारसनाथ सिंह की 'मँझली बहू'; गिरजाकुमार घोष की 'छोटो बहू' और प्रियम्बदा देवी का 'कलियुगों परिवार का एक दृश्य' तथा अन्य उपन्यासों की गणना की जा सकती है। गोपालराम गहमरी ने जासूसी उपन्यास लिखने के पूर्व इस प्रकार के कुछ घरेलू उपन्यासों का दौंगला से अनुवाद किया जिनमें 'बड़े भाई', 'देवरानी जेठानी', 'दो बहिन', 'तीन पतोहू' और 'सास-पतोहू' मुख्य हैं। ये अत्यंत साधारण कंठि के उपन्यास थे। इनका वस्तु-विन्यास और चरित्र चित्रण किसी बालक द्वारा पेंसिल ने लिखे किसी साधारण और सरल चित्र के समान है जिसमें कहीं रंग गहरा पड़ गया है और कहीं रंग का पता भी नहीं। इनमें गंभीर परिस्थितियों तथा नाटकीय प्रभावों का बहुत प्रभाव था। इन उपन्यासों का मूल और महत्त्व इनके उपदेशों और संदेशों में निहित था। साहित्यिक दृष्टिकोण ने इनका कुछ भी महत्त्व न था।

ये (जैसे अय्यार), उस प्रकार के ठोठ-ठीक ग्यार्यवादी निग्रह करने में उन्होंने कमाल कर दिखाया है, परन्तु कथानक के विविध प्रसंगों के चीन किसी चरित्र का क्रमिक विकास दिखाने में उन्हें शायद ही कभी सफलता मिली हो। उनके स्त्री और पुरुष उपन्यास के प्रारम्भ में जिस प्रकार के चित्रित किए गए हैं अन्त में भी ठीक उसी प्रकार के मिलते हैं और यदि किसी प्रकार उनमें परिवर्तन भी हो गया है तो यों ही बिना कारण परिवर्तन करा दिया गया है, पाठक इस आकस्मिक परिवर्तन को समझने में असमर्थ हैं। उदाहरण के लिए 'चपला' में हरिनाथ को लीजिए। वह बड़ा ही आलसी और निरपटू आदमी है, कभी-कभी वह हास्यास्पद भी हो जाता है, परन्तु पुस्तक के अन्त में उसकी सतर्कता, क्रियाशीलता और कुशलता सभी चकित कर डालती है। पाठक यह समझ नहीं सकते कि यह ऊँचने वाला निरपटू आदमी किस प्रकार इतना क्रियाशील बन गया।

इन कथा-प्रधान उपन्यासों के लेखकों ने ससार को एक अनोखे दृष्टिकोण से देखा। उनके अनुसार मानव वीर और कायर, बुद्धिमान और मूर्ख, सुदूर और कुरूप हो सकता है, परन्तु स्वार्थत्यागी और उदार कभी नहीं हो सकता। मनुष्य की निश्छलता, सरलता और धार्मिकता पर उनका कभी ध्यान ही नहीं गया। उनके अन्धे चरित्र शास्त्रों का अथ अनुकरण करने में बड़े प्रवीण हैं और उनकी अन्धार्थ शास्त्रों तक ही सीमित है, परन्तु उनमें स्वयं की सहज बुद्धि भी नहीं है। ससार में सफलता प्राप्त करने के लिए अय्यारी में उनका विश्वास बहुत ही दृढ़ जान पड़ता है। जयराम गुप्त के उपन्यास 'दिल का काँटा' में एक पात्र का कहना है कि बिना अय्यारी के ससार में सफलता प्राप्त हो ही नहीं सकती; वह लोगों को अपने पिता तक का विश्वास न करने का उपदेश देता है। इन लेखकों के लिए ससार में सभी मनुष्य इतने अधिक स्वार्थी हैं कि उनका तनिक भी विश्वास नहीं किया जा सकता। उनके धार्मिक मनुष्य बाहरी व्यवहार, रहन-सहन और वेश-भूषा में तो अवश्य धार्मिक हैं परन्तु हृदय तक उनकी धार्मिकता की पहुँच नहीं है। लेखकों के इस अनोखे दृष्टिकोण का कारण बहुत-कुछ हमारी सामाजिक अवस्था है। बाह्य आचार के अत्याचार ने हमारे नैतिक विकास का गला घोट दिया। विधि-व्यवस्था और आचार-व्यवहार पर अत्यधिक ध्यान देने के कारण मनुष्यत्व के स्वाधीन ऊँचे अंगों की अवहेलना हुई और हम अपने लाभ-हानि के अतिरिक्त और कुछ सोच भी नहीं पाते थे। दूसरी ओर हजार वर्षों की परतंत्रता

ने तो जादू का काम किया। हम दिन पर दिन अधिक स्वार्थी और हीन होते गए। इन उपन्यासकारों ने तात्कालिक समाज के इस विशृंखल रूप को ही देखा और उसे ही सत्य मान लिया। पिछले उपन्यासकारों ने भी समाज को इसी रूप में पाया, परंतु उनमें मानव चरित्र के उदात्त गुणों के देखने की भी क्षमता थी, इसी कारण उन्होंने उन दोनों रूपों का चित्र उपस्थित किया। परंतु इन उपन्यासकारों ने केवल एकांगी चित्र उपस्थित किए। परंतु सबसे आश्चर्यजनक बात तो यह था कि इस प्रकार का दृष्टिकोण होते हुए भी उन्होंने काव्य-न्याय पर इतना अधिक जोर दिया। साधारणतया ससार में सभी दुष्ट मनुष्यों को अपने दुष्कर्मों का फल नहीं भोगना पड़ता, परंतु इन उपन्यासों में सभी अच्छे कर्म सफलीभूत हुए हैं और दुष्कर्म सदा असफल रहे। दैव-घटनाओं, संयोग और दुर्घटनाओं के अमोघ अस्त्र द्वारा ईश्वर दुष्टों को अवश्य दंड देता है और प्रत्येक सज्जन और धार्मिक पुरुष को अंत में सुखी और समृद्धिशाली बनाता है।

(२) चरित्र-प्रधान उपन्यास

कथा-प्रधान उपन्यासों के साथ ही साथ चरित्र-प्रधान उपन्यास भी लिखे जा रहे थे। चरित्र-प्रधान उपन्यासों में पहले हमें उपदेश-उपन्यासों के दर्शन होते हैं। इस प्रकार के उपन्यासों में अयोध्यासिंह उपाध्याय का 'ठेठ हिन्दी का ठाठ' और अधखिला फूल; लज्जाराम मेहता का 'हिन्दू गृहस्थ', 'आदर्श दंपति' और 'आदर्श हिन्दू'; पारसनाथ सिंह का 'मैंभली बहू'; गिरजाकुमार घोष का 'छोटो बहू' और प्रियम्वदा देवी का 'कलियुगी परिवार का एक दृश्य' तथा अन्य उपन्यासों का गणना की जा सकती है। गोपालराम गहमरा ने जादूसी उपन्यास लिखने के पूर्व इस प्रकार के कुछ घरेलू उपन्यासों का संग्रह से अनुवाद किया जिनमें 'बड़े भाई', 'देवराना जेठाना', 'दो बहिन', 'तान पतोहू' और 'सास-पतोहू' मुख्य हैं। ये अत्यंत साधारण कौटुंबिक उपन्यास थे। इनका वस्तु-विन्यास और चरित्र चित्रण किताबालय द्वारा पेंसिल से बिचे किताब साधारण और सरल चित्र के समान है जिसमें बड़ी रंग गहरा पड़ गया है और बड़ी रंग का पता भी नहीं। इनमें गंभीर परिस्थितियों तथा नाट्य प्रभावों का बहुत अभाव था। इन उपन्यासों का मूल और महत्त्व इनके उपदेशों और सदेशों में निहित था। साहित्यिक दृष्टिकोण से इनका कुछ भी महत्त्व न था।

यहाँ दो प्रकार के उपदेश उपन्यासों—आदर्शवादी पौराणिक उपन्यास तथा चरित्र-प्रधान उपदेश-उपन्यास—की परस्पर तुलना असंभव न होगी। इन दोनों प्रकार के उपन्यासों का उद्देश्य एक ही था—जनता को उपदेश देना—परन्तु पौराणिक उपन्यासों में कथानक पुराणों से लिया गया होता था, उनमें अतिप्राकृत प्रसंगों की अवतारणा होती और परंपरागत प्रेम तथा परंपरागत गुणों (स्त्रियों के लिए पातिव्रत और पुरुषों के लिए दया, दक्षिण्य, सत्य और तपस्या आदि) का अतिरंजित और आदर्शवादी चित्रण हुआ करता था। घरेलू तथा सामाजिक उपदेश-उपन्यासों में प्रतिदिन के जीवन की घर-घर की सामग्री लेकर कथा वस्तु गढ़ी जाती थी। उनमें अतिप्राकृत प्रसंगों की अवतारणा न होती, अस्वाभाविकता का लेश भी न था, वरन् यथार्थ जीवन का अतिशयोक्तिपूर्ण अतिरंजित चित्र होता था। सामाजिक और घरेलू जीवन के दोषों को वे इस अतिरंजित रूप में चित्रित करते थे कि लोग उनसे घृणा करने लगे और उनसे दूर होने का प्रयत्न करें।

उपदेश के दृष्टिकोण से पौराणिक उपन्यासों को घरेलू उपन्यासों से अधिक सफलता मिली और वे लोकप्रिय भी अधिक हुए। मनोरंजन की दृष्टि से भी पौराणिक उपन्यास अधिक सफल हुए। घरेलू उपन्यासों में कथानक का सौन्दर्य और प्रभावशाली चरित्रों का चित्रण न था, और इनमें लाक्षणिकता (Significance) का भी अभाव था। इनके चरित्र और नायक इतने तुच्छ और साधारण चित्रित हुए हैं कि जनता उनके सुख दुख को अपना सुख दुख नहीं समझ सकती और उनके विचारों पर ध्यान देने की आवश्यकता नहीं समझती। इस कारण ये यथार्थवादो घरेलू उपन्यास अपने उद्देश्य में सफल न हो सके। दूसरी ओर पौराणिक उपन्यासों के चरित्र पुराणों से लिए गए थे जो जनता के आदर के पात्र थे और उनका चरित्र-चित्रण पुराणों के आधार पर होने के कारण प्रभावशाली बन पड़ा है। इनके अतिरिक्त पौराणिक उपन्यासों के कथानक को जनता सब समझती थी क्योंकि वे पुराणों और धर्मग्रंथों से लिए गए थे, और उन्हें श्रद्धा से पढ़ती थी, परन्तु इन घरेलू उपन्यासों को वह झूठी कहानी मान समझती थी, इसीलिए केवल कहानी के लिए पढ़ लेती थी, उस पर श्रद्धा और विश्वास न करती न उससे शिक्षा ग्रहण करने का ही प्रयत्न करती थी।

• उपदेश-उपन्यासों के पश्चात् प्रयोगात्मक चरित्र-प्रधान उपन्यास लिखे गए, जिनका कथानक सामयिक सामग्री और उपादानों से लिया गया था।

मन्नन द्विवेदी का 'रामलाल' (१९१४) और 'कल्याणी' (१९१८) तथा शिव-पूजन सहाय की 'देहाती दुनिया' (१९२५) इस दिशा में सराहनीय प्रयत्न हैं। कला की दृष्टि से उनमें कथानक सौन्दर्य और चरित्र-चित्रण का अभाव है। एक शक्तिशाली चरित्र का मेरु-दंड (Backbone) न होने के कारण प्रयोगों का महत्त्व और मूल्य बहुत घट गया है। उनमें चरित्र भी अधिक से अधिक केवल रेखा चित्र (Sketches) और व्यंग्य-चित्र (Caricatures) मात्र हैं। एक महंत के शिष्य बाबा रामलालन दास का एक चित्र देखिए। वह-कहता है :

गाड़ी का हक्क मेरा है। उस चेईमान आमाराम को अक्षर से तो गम्य नहीं है, और हियाँ हम शारोशत खजिका परंत घोट डाले हैं। अच्छा देखेंगे न कैसे बधीयराम मेरे ऐसे ऊँचे बरामन के रहते गाड़ी चलायेंगे इत्यादि। 'रामलाल' में एक लुहार किशोर का चित्र देखिए :

किशोर लुहार भी महुए पर के बाबा से नहीं डरते थे और हनुमान चाखीसा जानने की वजह से बराबर अकड़ा करते थे। महुए की बाज खड़-खड़ाई नहीं, कि आप अपने घेव-विमृषित गले से घोंप-घोंप घरते हुए कहने लगते थे :

"महावीर जब नाम सुनावै, भूत पिशाच निकट नहि आवै।" इत्यादि एक और चित्र दारोगा जी का 'देहाती-दुनिया' से लीजिए :

दारोगा जी के किसी पुरत में दया की खेती नहीं हुई थी। उनके पिता पटवारी थे। पटवारी भी कैसे ? गरीबों की गरदन पर अपनी इज्जत टेने बाजे। उनके इज्जत की मार ने कितनों की कमर तोड़ दी थी, कितने दिना नाधा पैना के हो गए थे, कितनों का देस छूट गया था, कितनों के मुँह के टुकड़े छिन गए थे। इत्यादि

ये व्यंग्य-चित्र और रेखा-चित्र वास्तव में अपूर्व हैं, परंतु फिर भी ये चरित्र-चित्रण नहीं हैं। शायद इन लेखकों ने इसने अधिक प्रतिभा हाँ न था। वे उपन्यास सामाजिक और घरेलू जीवन के चित्र उपस्थित करने के उद्देश्य ने लिखे गए थे और इस उद्देश्य की पूर्ति के लिए इस प्रकार के रेखा-चित्र और व्यंग्य-चित्र खींचने ने बटकर और जोई प्रबुद्धा रास्ता भी न था। शक्तियों के दुर्गर और स्पष्ट रेखा-चित्र और चरित्राचारियों तथा चरित्रियों के व्यंग्य चित्र इनमें पूर मिलते हैं। वे किसी एक प्रभावशाली और महान् चरित्र के द्वारा

सामाजिक और घरेलू जीवन के सभी चित्र उपस्थित न कर सके, फिर भी रेखा-चित्रों द्वारा ही सभी चित्र चित्रित कर दिए। उपन्यास कला की दृष्टि से इन उपन्यासों में सक्रांति, सक्रमण विन्दु और चरम संधि इत्यादि कुछ भी नहीं है, मनोरंजक और गंभीर प्रसंग बहुत कम हैं केवल साधारण वर्णन-मात्र हैं और योद्धे से रेखा-चित्र, परंतु प्रयोग का दृष्टि से ये सफल रचनाएँ हैं और पिछले उपन्यासकारों को इन रेखा-चित्रों से बहुत मद्भाग्यता मिली।

प्रयोगात्मक उपन्यासों के पश्चात् वास्तविक कलापूर्ण चरित्र प्रधान उपन्यास लिखे जाने लगे। प्रेमचंद ने 'सेवासदन' (१९१८), 'प्रेमाश्रम' (१९२१), 'रगभूमि' (१९०२) और 'कायाकल्प' (१९२४) शीर्षक उपन्यास लिखे, ब्रजनंदन सहाय ने 'राधाकांत', यदुनंदन प्रसाद ने 'अपराधी', विश्वभरनाथ शर्मा 'कौशिक' ने 'माँ', अवधनारायण ने 'विमाता', जगदीश भा 'विमल' ने 'आशा पर पानी' और शिवनारायण द्विवेदी ने 'छाया' नामक उपन्यास लिखे। और भी कितने उपन्यास लिखे गए। इन सबका कथानक सामयिक, सामाजिक और राजनीतिक जीवन से संबंध रखता है और इन सबकी मुख्य विशेषता इनका चरित्र-चित्रण है।

यद्यपि ये चरित्र-प्रधान उपन्यास हैं किन्तु इन उपन्यासों में किसी एक शक्तिशाली चरित्र की, जिसके चारों ओर उपन्यास का कथानक गढ़ा जा सके, कमी है। प्रेमचंद को छोड़ कर हिन्दी में कोई दूसरा उपन्यासकार एक ऐसे शक्तिशाली और प्रभावपूर्ण नायक की कल्पना करने में समर्थ नहीं हुआ, जैसे 'रगभूमि' में सूरदास और 'प्रेमाश्रम' में ज्ञानशंकर हैं। जिस प्रकार शरीर में रीढ़ की हड्डी कमजोर होने से शरीर का पूरा ककाल ढीला और कमजोर हो जाता है, उसी प्रकार नायक के अशक्तिशाली और साधारण होने से उपन्यास का सारा ढाँचा कमजोर पड़ जाता है। इसके अतिरिक्त इन उपन्यासों में चरित्रों का क्रमिक विकास बहुत कम पाया जाता है। चरित्रों के क्रमिक विकास में असफल होने के कारण कथानक-सौन्दर्य और वैचित्र्य का भी विकास न हो सका, हाँ, कथा की गति बनाए रखने के लिए कृत्रिम और बाह्य साधनों का सहारा लेना पड़ा, प्रयोग और दैव-घटनाओं का सहारा लेकर नई-नई कृत्रिम उलझनों की सृष्टि करनी पड़ी। कथा की गति के लिए जिन अस्वाभाविक और सस्ते उपायों का उपयोग किया गया उन्हें देख कर निराश होना पड़ता है। 'उपकारिणी' में बहुत दिनों का खोया हुआ बालक अचानक संयोग से उपन्यास के नायक के

रूप में उपस्थित हो जाता है। प्लेग और हैजा तो लेखकों के जेब में रखे रहते हैं, जब कभी कोई विषम परिस्थिति उपस्थित हुई, तुरंत प्लेग और हैजा उमे सुलभा दिया करते थे।

अब तक कथा प्रधान उपन्यासों में चरित्र किसी परंपरागत अथवा कल्पित प्रकार-विशेष (Types) के प्रतिनिधि स्वरूप हुआ करते थे। सभी प्रेमी एक से जान पड़ते थे, सभी श्रम्यार एक से चतुर थे। उपन्यास कला के द्वितीय उत्थान में प्रकार-विशेष का व्यक्तीकरण (Individualisation) हुआ। 'कौशिक' रचित 'मां' में घासीराम वनियों का प्रतिनिधि है जो रुपये के लिए सब कुछ करने को उद्यत रहते हैं और श्यामनाथ माँ के लाड़-प्यार से बिगड़े हुए धनी और व्यर्थ बालक का प्रतिनिधि है। परंतु लेखक ने अपने यथार्थ चित्रण के बल से उनके स्वभाव की विशेष प्रवृत्तियों के, उनके बातचीत, रहन-सहन, चाल-ढाल की व्यक्तिगत विशेषताओं के, और उनके चरित्र के अन्य मनुष्यों से भिन्न करने वाले विशेष लक्षणों के चित्रण द्वारा इन विशिष्ट चरित्रों का व्यक्तीकरण कर दिया है। इस प्रकार श्यामनाथ, घासीराम और विश्वनाथ अपने प्रकार-विशेष के प्रतिनिधि-स्वरूप केवल व्यक्तिवाचक संज्ञा मात्र नहीं रह गए हैं, परंतु उनमें कुछ ऐसी व्यक्तिगत विशेषताएँ हैं जो उन्हें उनके प्रकार-विशेष से अलग कर देता है।

चरित्र-चित्रण के क्षेत्र में यह विकास बहुत ही महत्वपूर्ण था। परंतु चरित्र-चित्रण का पूर्ण विकास पहले पहल प्रेमचंद ने ही प्रकट किया। उन्होंने ही पहले-पहल अपने चरित्रों की शारीरिक और नैतिक विशेषताओं की ओर ध्यान दिया, उनकी व्यक्तिगत रुचि, आदश, भावना तथा उनकी कमजारियों का चित्र पाठकों के सामने उपस्थित किया। उदाहरण के लिए उनके 'नवसदन' से पर्याप्त को ले लीजिए। वे बड़े ही भलेमानुस हैं, परंतु उन्हें लोगों के कहने का इतना अधिक ध्यान है कि वे कितने ही अच्छे कार्य इच्छा करते हुए भी नहीं कर पाते, अपने सिद्धांतों पर दृढ़तापूर्वक नहीं टिक सकते। फिर भी दृढ़ के वे बड़े ही उदार, सहृदय और नरम आदमी हैं। अपने नाम पर धन्य लगने से बचाने के लिए उन्होंने अपना इच्छा के प्रतिकूल सुमन को अपने घर से बाहर निकाल दिया, परंतु जब इसके परिणाम-स्वरूप वह बेहया बन गई तब उन्हें अपना वह कार्य सुई की समान चुनता रहा। अपनी गारंटी केन कर देकर ही कचरा जकर तथा अन्य आवश्यक वस्तुओं में कमी करने के सुमन को रोक कर देने देने को तैयार है, परंतु अपने घर पर अधक

पार्क में भी उससे मिलना उन्हें रुचिकर नहीं। इसी प्रकार सुदनसिंह, सुमन, गजाधरप्रसाद इत्यादि सभी चरित्रों की शक्ति और दुर्बलताएँ, उनके सामाजिक, नैतिक और शारीरिक स्वभाव और विशेषताएँ, उनके चरित्र का उदयान और पतन, सभी कुछ बड़ी सुदरता के साथ चित्रित किया गया है।

फिर प्रेमचंद ने ही पहले-पहल दिखाया कि मानव-चरित्र कोई स्थिर वस्तु नहीं है, और न वह केवल श्याम है न केवल श्वेत ही, वरन् उसमें श्वेत और श्याम का मिश्रण है, वह सर्वदा गतिशील है। प्रत्येक मनुष्य ने चरित्र पर उन सभी मनुष्यों का प्रभाव पड़ता है जो उसके सपर्क में आते हैं, उन सभी वस्तुओं का प्रभाव पड़ता है जिनसे वे घिरे हैं, उन सभी परिस्थितियों का प्रभाव पड़ता है जिनसे उनका संबंध है। स्वयं लेखक एक स्थान पर लिखता है :

मानव चरित्र न बिल्कुल श्याम होता है न बिल्कुल श्वेत। उसमें दोनों ही रंग का चित्रण सम्मिश्रण होता है। किन्तु स्थिति अनुकूल हुई तो य अपि तुल्य हो जाता है। प्रतिकूल हुई तो नराधम।

‘प्रेमाश्रम’ में शानशंकर इसी प्रकार का एक चरित्र है। हृदय से वह बुरा आदमी नहीं है परन्तु परिस्थितियों के षड्यंत्र से उसका इतना पतन होत है कि वह इत्यादि कर डालता है। ‘सेवासदन’ में सुमन के चरित्र इसका एक बहुत ही सुंदर उदाहरण मिलता है कि जीवन के गंभीर और महत्त्वपूर्ण कार्य केवल उन लोगों के प्रभाव मात्र से सघटित नहीं हो जिनसे भाग्यवश मानव का सपर्क हो जाता है, वरन् घर, गली, नगर व्यवसाय, बचपन के स्वभाव और विचार तथा माता-पिता से सीखी हुई बातों का भी विशेष प्रभाव पड़ता है। गजाधरप्रसाद से एक छोटी सी बात पर झगड़ा होने के कारण ही सुमन घर छोड़ कर नहीं निकल गई थी, वरन् उसके पति की थोड़ी आय का, जिस घर में वह रहती थी उस छोटे से घर व उस पतली गली का जिसमें से शहर के शोहदे और आवारा लड़के उसके घर के दरवाजे को धूँते हुए और उर्दू की भद्दी कुरुचिपूर्ण गजालें गाते हुए निकल जाया करते थे, नगर के उस नैतिक आदर्श का जहाँ वेश्या भोलीबाई मणि में ठाकुर जी के सामने नाचती-गाती थी और वह साध्वी-सती उसमें घुस भी पाती थी, उसके दारोगा पिता से मिले हुए अभिमान और बाह्यादर की प्रवृत्ति का भी इस कार्य में विशेष भाग था। उस प्रत्यक्ष कारण के पीछे ये अप्रत्यक्ष

कारण कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण हैं। इस प्रकार प्रेमचंद ने जीवन का पूर्णरूप से चित्रण किया। उन्होंने सभी प्रत्यक्ष और अप्रत्यक्ष प्रभावों का—वातावरण, परिस्थिति, स्वभाव, शिक्षा तथा जीवन के विशेष मनोवैज्ञानिक क्षणों के प्रभावों का—दिग्दर्शन कराया।

इनके अतिरिक्त प्रेमचंद में चरित्र-चित्रण की एक ऐसी विशेष प्रतिभा थी जो अन्य उपन्यासकारों में नहीं मिलती। अन्य लेखकों ने चरित्रों का जीवन से बिल्कुल ही मिलता-जुलता चित्र खींचने का प्रयत्न किया है। भौतिक जगत् में जिस प्रकार के मनुष्य मिलते हैं उनकी ठीक प्रतिकृति उन्होंने उपन्यासों में चित्रित की। परंतु जीवन का अनुकरण मात्र कला नहीं है, वरन् जीवन के दूषित और असुंदर स्थलों को आदर्शवाद की पवित्र गंगा में धोकर एक सुंदर रूप में उपस्थित करना ही वास्तविक कला है। यह कला प्रेमचंद के अतिरिक्त अन्य उपन्यासकारों में बहुत ही कम थी। प्रेमचंद में वह सृजनात्मक कल्पना (Creative Imagination) थी जिसके द्वारा उनकी रचनाओं में अद्भुत सौन्दर्य आ गया है। चरित्र-प्रधान उपन्यास लिखने में प्रेमचंद हिन्दी में अद्वितीय हैं।

(क) प्राकृतवादी उपन्यास

चरित्र-प्रधान उपन्यासों में कुछ रचनाएँ ऐसी हैं जिन पर प्राकृतवाद (Naturalism) की छाप बहुत स्पष्ट है। एक समालोचक ने लिखा है कि प्राकृतवाद साहित्यिक सौन्दर्य और गुणों की उपेक्षा करता है और विज्ञान द्वारा उद्घाटित जीवन के यथार्थ सत्य की व्यञ्जना करने का प्रयत्न करता है। इस प्रकार का उपन्यास पहले पहल फ्रेंच लेखक एमिल जोला (Emile Zola) ने लिखा था और क्रमशः इसका प्रचार इंग्लैंड में भी हुआ और अंगरेज़ी के इस प्रभाव ने कुछ लेखकों ने हिन्दी में भी प्राकृतवाद का प्रचार किया। चतुरसेन शास्त्री, बेचन शर्मा 'उग्र', इलाचंद्र जोशी और चंद्रशेखर पाठक इस प्रकार के प्रसिद्ध उपन्यास-लेखक हैं। चरित्र-चित्रण की दृष्टि से इन प्राकृतवादियों ने न तो प्रकार विशेष (Types) ही दिए और न आदर्श चरित्रों की अवतारणा की, वरन् इनके विपरीत ऐसे चरित्रों की सृष्टि की जो दुष्कार-दुष्कार भर करते हैं कि मनुष्य और पशु में कोई विशेष अंतर नहीं,

"Naturalism disdains literary graces and purports to tell the truth about life as it has been revealed by the Sciences

विशेषकर विषय-भोग की दृष्टि से वे पशुओं से भी निरुष्ट और नीचे हैं। इनकी रचनाओं में ऐसे नरपशुओं का चित्रण हुआ है जो समाज के कीड़े हैं। पुरुष और स्त्रियों के बाह्य सौन्दर्य के उत्तेजक चित्रण पर ही इन लेखकों का ध्यान अधिक गया है और चरित्रों का विराम अधिकांश परिस्थितियों के झुकाव और प्रगति के आधार पर चित्रित किया गया है। उपन्यासों का कथानक इन लेखकों ने समाज के निकृष्टतम समुदाय और जीवन के अत्यंत घृणित और दूषित पक्षों से लिया। अस्तु, चन्द्रशेखर पाठक ने 'वाराणस-रहस्य' में वेश्याओं के जीवन का सुंदर चित्रण किया और चतुरमेन शास्त्री तथा बेचन शर्मा उग्र ने विधवाश्रम तथा ऐसे ही घृणित स्थानों से अपना कथानक लिया। विशुद्ध कला की दृष्टि से इन लेखकों की रचनाओं में वस्तु-विन्यास और चरित्र चित्रण दोनों ही बहुत ही उच्च कोटि के हैं और उपदेश की दृष्टि से भी इनका महत्त्व और मूल्य पर्याप्त है, परंतु सामयिक जीवन के चित्रण में इन लेखकों ने सुखचि का प्रदर्शन नहीं किया। निस्संदेह 'दिल्ली का दलाल' 'धृष्णामयी' इत्यादि प्राकृतवादी रचनाएँ कला की दृष्टि से लिखी गईं थीं सुखचि फैलाने की दृष्टि से नहीं, परंतु ऐसे समय में जब कि हिन्दी साहित्य के विकास और प्रसार के लिए साधारण जनता को सुखचि को और भी ऊपर उठाना आवश्यक था, यह अधिक अशुद्ध होता कि ये कलाकार सर्वसाधारण तथा साहित्य के हित के लिए अपनी इस कला-प्रवृत्ति का निरोध कर सकते।

(३) भाव-प्रधान उपन्यास

भाव-प्रधान उपन्यास हिन्दी में बहुत ही कम लिखे गए। जयशंकर प्रसाद का 'ककाल', ब्रजनंदन सहाय का 'सौन्दर्योपासक' और चंडीप्रसाद 'हृदयेश' की 'मनोरमा' कुछ महत्वपूर्ण भाव प्रधान उपन्यास हैं। उपन्यास में कार्य और गतिशीलता की दृष्टि से भाव-प्रधान उपन्यासों का स्थान सबसे अंत में आता है। इन उपन्यासों का कथानक बहुत ही सरल होता है, उसमें न कोई उलझन है न संक्रांति, न कोई विकास है न कोई गंभीर परिस्थिति, केवल थोड़ी सी घटनाएँ घटती हैं। लेखक का पूरा ध्यान चरित्रों की भावनाओं तथा हृदयोद्रेकों की स्पष्ट और कवित्वपूर्ण व्यंजना की ओर ही रहता है। एक सरल कथानक के रूप में लेखक एक ढाँचा और ककाल सा खड़ा कर लेता है फिर इन्हीं कवित्वपूर्ण भावों द्वारा उसमें जान फूँक देता है।

भाव-प्रधान उपन्यासों की शैली बहुत ही कवित्वपूर्ण होती है। भाषा

उनकी ललित और अलंकृत तो होती ही है चरित्र-चित्रण भी बहुत ही भावुकतामय होता है। उनमें समता और विषमता के लिए समानांतर चरित्रों की योजना होती है। उदाहरण के लिए 'हृदयेश' की 'मनोरमा' ले लीजिए। एक ओर मनोरमा है जो सती-साध्वी तो अवश्य है परंतु अपने पति के संशयात्मक स्वभाव और कठोर व्यवहार से कुछ खिंची-सी रहती है और एक उच्छेजक क्षण में जब कि प्रकृति प्रलोभन से पूर्ण थी वह विचलित हो जाती है और एक सुंदर, समृद्ध और युवक प्रोफेसर के साथ, जो अपने प्रेम की व्यंजना अत्यंत कवित्वपूर्ण ढंग से और अतिशयोक्ति के साथ करता है, भाग जाती है। दूसरी ओर शांता है जो विधवा है, सुंदरी है, चारों ओर से उसे प्रलोभन दिए जा रहे हैं परंतु उन सबके बीच वह चट्टान सी अटल है। वातावरण, परिस्थिति किसी से वह विचलित नहीं होती। मनोरमा और शांता दोनों के चरित्र एक दूसरे की समता और विषमता से और भी अधिक सुंदर और शक्तिशाली बन गए हैं। परंतु चरित्र-चित्रण तो इन उपन्यासों का सबसे कम महत्वपूर्ण पक्ष है, इनकी सफलता का मुख्य श्रेय तो उन असतोषपूर्ण विद्रोहात्मक उक्तियों में है जो करुणायुक्त होते हुए भी दृढ़ता से पूर्ण हैं। यथा, 'ककाल' में घंटी की एक उक्ति सुनिए :

हिन्दू स्त्रियों का समाज ही कैसा है, उसमें कुछ अधिकार हो तब तो उसके लिए कुछ सोचना विचारना चाहिए। और जहाँ अन्ध अनुसरण करने का आदेश हो, वहाँ प्राकृतिक स्त्री-जनोंचित् प्यार कर लेने का जो हमारा नैसर्गिक अधिकार है—जैसा कि घटनावश प्रायः स्त्रियाँ किया करती हैं—उसे क्यों छोड़ दें। इत्यादि

उसी ग्रंथ में अन्यत्र अतिशय दुःख-भार-ग्रस्ता यमुना कहती है :

मैंने बेपछ एक अपराध किया है—वह यही कि प्रेम करते समय छाती नहीं रकड़ा कर लिया था और कुछ संशयों से कुछ लोगों की जान पर उसका दृष्टिकोण नहीं करा दिया था, पर किया था प्रेम। यदि उसका यही पुरस्कार है तो मैं उसे स्वीकार करती हूँ। इत्यादि

इन विद्रोहात्मक दृष्टिकोणों में जितना बल है। जान पड़ता है इन्हीं गीति-नस्त्वपूर्ण सुंदर उक्तियों की व्यंजना ने किए ही उपन्यास का दाँचा तैयार किया गया है, पर उक्तियाँ ही उम्मीदजन हैं। फिर कवित्वपूर्ण प्रकृति-चित्रण,

कवित्वपूर्ण शैली और कवित्वपूर्ण चरित्र चित्रण उसके सयोग से भाव-प्रधान उपन्यास एक प्रकार से उपन्यास के रूप में काव्य ने ज्ञान पढ़ते हैं।

दोष

हिन्दी उपन्यासों के कुछ थोड़े से दोष दिग्वाना आवश्यक ज्ञान पढ़ता है। प्रारम्भिक उपन्यासों में रसात्मकता और परंपरागत प्रेम इत्यादि का वर्णन बहुत अधिक मिलता है। इनके अतिरिक्त लेखकों को समानुपात-बोध (Sense of proportion) बहुत ही कम था। उपन्यासों में अधिक महत्त्वपूर्ण प्रसंगों का विस्तृत वर्णन होना चाहिए और साधारण प्रसंगों का सक्षिप्त वर्णन ही पर्याप्त है और कहीं-कहीं तो केवल संकेत से ही काम चल सकता है। परंतु देवकी-नंदन खत्री, किशोरीलाल गोस्वामी तथा अन्य प्रारम्भिक उपन्यासकारों ने प्रायः साधारण और कम महत्त्वपूर्ण प्रसंगों का तो बहुत विस्तार दिया है किन्तु महत्त्वपूर्ण प्रसंग संक्षेप में ही वर्णित किए हैं। इससे उपन्यासों में कलात्मक सौन्दर्य की महान् क्षति हुई। यथा, 'चंद्रकाता सतति' में लेखक ने जामनिया के तिलस्म का तो बहुत ही अधिक विस्तार किया है, परंतु अंतिम अध्यायों में भूतनाथ के मुक्तदमे का विवरण बहुत सक्षिप्त कर दिया है। 'अँगूठी का नगीना' और 'कुसुम कुमारी' में गोस्वामी ने मान, परिहास और अभिसार का तो विस्तृत वर्णन किया है परंतु उपन्यास का वस्तु-विन्यास बहुत संक्षेप में दिया है। लेखक ने कथानक से अधिक महत्त्व प्रेम-प्रसंगों को दिया है जिसे पढ़कर पाठक ऊब जाते हैं।

इन उपन्यासों में लेखकों ने अपने पांडित्य-प्रदर्शन के लिए प्रायः कोई भी अवसर जाने नहीं दिया। कभी-कभी तो काल, पात्र और स्थान के प्रतिकूल भी कितने ही वादविवाद केवल पांडित्य प्रदर्शन के लिए रख दिए गए हैं। 'आरख्यवाला' में एक ऐडवोकेट साहब बिना किसी तुक और ताल के रोम के कानून (Roman Law), कचहरी तथा कानूनी किताबों पर एक लंबा भाषण दे डालते हैं। फिर एक स्थान पर 'नाम-करण संस्कार' पर भी एक भाषण दे दिया गया है। इसी प्रकार पूरी पुस्तक में स्थान-स्थान पर लेखक ने समालोचना, समाचार-पत्र, प्रेम इत्यादि कितनी ही असंगत बातों पर अपने विचार प्रकट किए हैं जिनका उपन्यास के कथानक और चरित्रों से कोई संबंध नहीं है। किशोरीलाल गोस्वामी ने भारतीय आयुर्वेद और ज्योतिष की सत्यता प्रमाथित करने के लिए कितने ही असंगत प्रसंगों की अवतारणा की।

इस प्रकार की चीजें वे स्वतंत्र निबंधों के रूप में भी लिख सकते थे, परंतु उन्होंने उपन्यासों में ही इन सब का उल्लेख करना अच्छा समझा।

कुछ लेखकों ने उपन्यास के रूप में एक विस्तृत रूपक की अवतारणा की। 'मायापुरी' नाम की एक जासूसी पुस्तक एक पूर्ण रूपक है। पुस्तक के अंत में जासूसी की भाँति 'मायापुरी' के लेखक ने भी रूपक का रहस्य इस प्रकार खोला है :

पाठको ! हमारा यह शरीर और यह संसार एक मायापुरी है। इसमें काम-रूप सिंह (काम) अमर्षसिंह (क्रोध), अभिवापसिंह (लोभ), मोहनचंद्र (मोह), गर्वसिंह (मद) और इसद अजी (मत्सर) प्रभृति कितने ही दस्यु उपद्रव मचाया करते हैं; जिससे यह शरीर रूपी मायापुरी सदा अशांति, अविचार तथा अनाचार का आगार बनी रहती है।

×

×

×

इससे अपनी रक्षा कर आत्मानंद के दरबार में निरपराधी प्रमाणित होने के लिए सयम रूपी मित्र, बुद्धि रूपी विस्तौक, कर्म पटुता रूपी बजरोंफार्म और समाज क्षमा, संतोष प्रभृति सिपाहियों का सहारा लेना परमावश्यक है। इत्यादि

रूपक की दृष्टि से उपन्यास बहुत ही सुंदर है। लेखक की सूझ उन निर्गुण कवियों की भी मात करती है जो इस प्रकार के रूपक लिखा करते थे। यथा :

पूरा सोई बानिया जो तौलै सत जाब। इत्यादि

परंतु उपन्यास में इन रूपकों का क्या महत्व है। उपन्यास मनोरंजन की वस्तु है अध्यात्म-शिक्षा का साधन नहीं। चाँदकरण शारदान्वित, कॉलेज हॉस्टेल भी रूपकात्मक उपन्यास है जिसमें रूपक के द्वारा कॉलेज जीवन के सुषार का प्रदर्श किया गया है।

कई उपन्यासों में कुछ अस्वाभाविक और अदृश्य बातें भी मिलती हैं। किशोरीलाल गोस्वामी ने 'चपला' में कंठेशिष का एक निध न्वा दे। हरिनाथ कामिनी ने प्रथम मिलन में ही उनका हाथ पकड़ कर नाम पढ़ता है और नाम जानने पर कहता है :

पैर, तो जब तक कोई बात पक्की न हो। सब तक मुन मुम्हको भी पचना आई सबको।

और फिर तुरत यह अद्भुत भाई उसके गालों, शिर, हाथ, कंधों, बाहुओं इत्यादि के चुन्न का क्रम प्रारम्भ करता है। लेगक ने उपसहार किया है

बस कोर्टशिप हो गया। भारतवर्ष के नव्य समाज का कोर्टशिप ऐसा न होगा तो कैसे होगा।

यह चित्र कितना अस्वाभाविक और विकृत है। लेगक की कोर्टशिप की भावना कितनी बेतुकी है। कभी-कभी तो प्रेमचंद भी गलती कर जाते हैं। 'रगभूमि' में जब सूरदास को दो महीने की सज़ा सुनाई जाती है तब वह खड़ा होकर उपस्थित जनता को एक भाषण दे डालता है और जनता से पूछता है कि क्या वह भी उसे अपराधी समझनी है। पुलिस न तो उसे बोलने से रोक पाता है न भोड़ को ही भगा पाती है। आधुनिक कचहरियों का यह दृश्य गलत ही नहीं असम्भव भी है। कहीं कहीं उपन्यासों में अस्वाभाविक और अतिप्राकृत प्रसंगों की भी अवतारणा हुई है। 'प्रेमाश्रम' में हम देखते हैं कि ज्यों ही कर्तारसिंह सुक्खू के दिए हुए एक हजार चमकते रुपयों को छूता है त्यों ही वे चाँदी के सिक्के ताँवे के पैसे बन जाते हैं। यह एक असम्भव घटना है और उपन्यासों में इनकी अवतारणा नहीं होनी चाहिए।

अनुवादित उपन्यास

हिन्दी में अनुवादित उपन्यासों का सख्या मौलिक उपन्यासों से शायद ही कम हो। अनुवाद अधिकांश बँगला से हुए। बकिमचन्द्र चैटर्जी, प्रभात मुखर्जी, रवीन्द्रनाथ, शरच्चन्द्र चैटर्जी के सभी उपन्यास अनुवादित हुए। मराठी से हरिनारायण आपटे और रमणलाल देसाई आदि के उपन्यास रूपांतरित हुए तथा उर्दू, उड़िया और गुजराती से भी अनुवाद किए गए। आँगरेज़ों से रेनाल्डस तथा अन्य जासूसी और साहसिक उपन्यासकारों के ग्रंथ अनुवादित हुए तथा फ्रेंच से विक्टर ह्यूगो और ड्यूमाज़ के उपन्यास भी अनुवादित हुए। इन अनुवादित उपन्यासों ने हिन्दी में पाठक उत्पन्न किए। देवकीनन्दन खत्री के तिलस्मी उपन्यास निम्न श्रेणी की जनता में ही अधिक प्रचलित थे, सम्य और शिक्षित समाज भीतर ही भीतर आकर्षित होते हुए भी बाहर से उनसे घृणा करता रहा। ऐसे पाठकों को बँगला के सुचिन्तित साहित्यिक उपन्यास अनुवादित रूप में दिए गए। एक बार इन अनुवादित उपन्यासों को पढ़कर

छठा अध्याय

कहानी

कहानी का प्रारंभ

आधुनिक काल में हिन्दी कहानी का प्रारंभ और विकास पूर्णतया मासिक तथा साप्ताहिक पत्रों के कारण हुआ। सुदर्शन और विनोदशंकर व्यास इत्यादि समालोचकों ने कहानियों का प्रारंभ जातक कथाओं और वृहत्कथा से ढूँढ़ निकालने का प्रयत्न किया है, परन्तु आधुनिक कहानियों का लेश मात्र भी उनमें नहीं मिलता। हिन्दी कहानियों का वास्तविक प्रारंभ प्रयाग के प्रसिद्ध मासिक पत्र 'सरस्वती' से होता है जिसे १९०० ई० में इण्डियन प्रेस ने चलाया। इसमें शेक्सपियर के अनेक नाटकों के अनुवाद कहानी-रूप में प्रकाशित हुए। १९०० ई० की जनवरी में 'सीम्बलीन' (Cymbeline), फरवरी में 'टैमोनस का टाइमन' (Timon of Athens) और मार्च तथा अप्रैल में 'पेरिक्लीज' (Pericles) प्रकाशित हुए। इसमें बहुत से संस्कृत नाटक भी कहानी-रूप में प्रकाशित हुए जिनमें 'रत्नावली' और 'मालविकाग्निमित्र' की कहानी बहुत ही सुंदर थी। 'सरस्वती' प्रकाशित होने के पहले ही गदाधरसिंह ने बाण-रचित 'कादंबरी' को एक बड़ी कहानी के रूप में अनुवादित किया। आधुनिक कहानियों का प्रारंभिक रूप इन अनुवादित रचनाओं में स्पष्ट रूप से प्रकट हुआ।

जून १९०० में किशोरीलाल गोस्वामी-लिखित हिन्दी की सर्वप्रथम मौलिक कहानी 'इन्दुमती' 'सरस्वती' में प्रकाशित हुई। इस पर शेक्सपियर के 'टैमोनस' की स्पष्ट छाप मिलती है, यहाँ तक कि यदि इसे भारतीय वातावरण

के अनुकूल उसका रूपांतर भी कहें तो अत्युक्ति न होगी। इन्दुमती भी मीरान्दा की भाँति विन्ध्याचल के सघन वन में अपने पिता के साथ रहती है; जहाँ उसने अपने पिता के अतिरिक्त किसी भी मनुष्य को नहीं देखा था। एक दिन वह अचानक पेड़ के नीचे एक सुंदर नवयुवक—अजयगढ़ के राजकुमार चंद्रशेखर—को देखती है जो पानीपत के प्रथम युद्ध में इब्राहीम लोदी को हत्या कर भागा हुआ था और जिसका पीछा लोदी का एक सेनापति कर रहा था। इसी दौड़-धूप में उसका घोड़ा मर गया और वह भूखा-प्यासा पेड़ के नीचे पड़ा था। इन्दुमती और चंद्रशेखर प्रथम दर्शन में ही एक-दूसरे से प्रेम करने लगते हैं। इन्दुमती का वृद्ध पिता, जो वास्तव में देवगढ़ का राजा था और इब्राहीम लोदी द्वारा राज्य छिन जाने पर अपनी एकमात्र कन्या के साथ जंगल में रहता था, 'टेम्पेस्ट' के प्रास्पेरो की भाँति युगल प्रेमी के प्रेम की परीक्षा लेने के लिए चंद्रशेखर से कठिन परिश्रम कराता है और स्वयं पड़ाई के पीछे खड़े होकर नवयुवक हृदयों का प्रेम संभाषण सुनता है। अंत में दोनों का विवाह हो जाता है, क्योंकि इन्दुमती के पिता ने प्रतिज्ञा की थी कि जो इब्राहीम लोदी को मारेगा उसी को वह अपनी कन्या सौदेगा। चंद्रशेखर ने अनजाने ही यह प्रतिज्ञा पूरी कर दी थी और इन्दुमती के प्रति उसका प्रेम भी सच्चा था इससे पिता ने दोनों का विवाह करा दिया। इस प्रकार शेक्सपियर के 'टेम्पेस्ट' और इसी प्रकार की एक राजपूत कहानी के सम्मिश्रण से हिन्दी की सर्वप्रथम मौलिक कहानी की रचना हुई।

इसके पश्चात् अनेक और कहानियाँ, अनुवादित और रूपांतरित रूप में, 'सरस्वती' में प्रकाशित हुईं। पार्वतीनंदन और अगमदिला ने स्त्रियों ही बैंगना कहानियों का रूपांतर किया। इसी समय पश्चिमा और पूर्वी सभ्यता के मध्य से एक नवीन सभ्यता नगरों में फैल रही थी और भारतवासियों में जीवन परले की अपेक्षा अधिक मिश्र (Complex) होता जा रहा था। क्रमशः सामयिक जीवन में प्रतिदिन की साधारण घटनाओं में महत्त्व बढ़ता जा रहा था और प्रतिदिन के साधारण प्रसंगों के द्वारा भाव जनता के मन और अंतर्निहित भावों और विचारों को प्रभावित कर सकने का सम्भावना बढ़ती जा रही थी। ऐक्यगुण साधारण घटनाओं को स्थान-चलन (Local colour) और सपार्यवादी चित्रण ने प्रभावशाली बनाने लग गए थे। अगमदिला की 'दुलाई बल' सरस्वती, मई १९०७) कहानी इस प्रकार का सर्वप्रथम रचना है। क्योंकि अपने हँसमुख मित्र नंदनकिशोर और उसकी पत्नी

से मिलने की आशा में जल्दी-जल्दी अपनी पत्नी के साथ बनारस में इलाहाबाद को प्रस्थान करते हैं, परंतु मुगलसराय में वे अपने मित्र को न पा सके। मिर्जापुर स्टेशन पर उन्हें अपने दिन्ने में एक 'दुलाई वाली' और एक अन्य स्त्री मिली। स्त्री का पति स्टेशन पर ही छूट गया और वह विलाप करने लगा। इलाहाबाद स्टेशन पर जब बशीधर उस स्त्री के पति का पता लगाने जाते हैं तब नवलकिशोर जो दुलाई वाली के रूप में उसी दिन्ने में बैठे थे, रूप बदलकर प्रकट हो जाते हैं और इस प्रकार दोनों मित्रों का मिलन होता है। इस कहानी में कथानक-वैचित्र्य के साथ ही साथ यथार्थ और स्थान-चलन समुक्त संलाप और वार्तालाप भी हैं। यथा, गाड़ी में गेतो हुई नवलकिशोर की पत्नी से गाँव वाली स्त्रियों की बातें सुनिए :

दूसरी—भला प्याग जी काहे न जानी थ, ले कहे के नाहीं, तोहरे पच के धरम से चार दार्द' नहाए चुकी हई। ऐसां हा सोमवारी, अठर गहन, दका दका छाग रहा, तउन तोहरे कासी जी नहाय गइ रहे।

पहली—आवे जाय के तो सब अटते जात बटलै घाटन। फुन यह सायत तो बेचारो विपत में न पड़त घाटन। हे हम पचा हइ, राजघाट टिकन कटखी, मोगल के सरायें उतरखीह, हो दे पुन चढ़खीह। इत्यादि

[कुसुम सप्तह—'१० ८२]

इस प्रकार आधुनिक कहानी का आविष्कार हुआ जो कुछ ही दिन में पूर्ण विकास को प्राप्त हुई।

कहानियों का प्रारंभ एक दूसरे उद्गम से भी हुआ। इसके आविष्कारक जयशंकर प्रसाद थे जिनकी सर्वप्रथम 'ग्राम' शीर्षक कहानी 'इन्दु' पत्रिका में १९११ में निकली थी। उनकी कहानियों का कथानक प्रतिदिन के जीवन से नहीं बरन् लेखक की कल्पनाशक्ति से प्रसूत होता था। वे कहानियाँ प्राचीन आख्यानक गीतियों, प्रेमआख्यानक काव्यों और खडकाव्यों के गद्यात्मक वशज जान पड़ती हैं। उदाहरण के लिए 'प्रसाद' का 'रसिया बालम' ले लोजिए जो 'इन्दु', अप्रैल १९१२ में प्रकाशित हुआ था। यह गद्य में एक खडकाव्य के समान है। प्रथम भाग में रसिया बालम राजप्रसाद की खिड़की के सामने एक झरने के तट पर एक पाषाण पर बैठा हुआ रात भर खिड़की की ओर एकटक देखता है और सुबह होते ही अतर्धान हो जाता है। लेखक इसका बड़ा ही कवित्वपूर्ण चित्र खींचता है :

संसार को शान्तिप्रिय करने के लिये रजनी देवी ने अभी अपना अधिकार पूर्णतः नहीं प्राप्त किया है। अंशुमाजी अभी अपने आधे बिम्ब को प्रतीची में दिखा रहे हैं। केवल एक मनुष्य अर्जुन गिरि सुद्ध दुर्ग के नीचे एक झरने के तट पर बैठा हुआ उस अर्ध स्वर्ण-पिण्ड की ओर देखता है और कभी-कभी दुर्ग के ऊपर राजमहल की खिड़की की ओर भी देख लेता है फिर कुछ गुनगुनाने लगता है। इत्यादि

दूसरे भाग में एक मनुष्य रसिया बालम के पास आता है जो अब भी उसी पत्थर पर बैठा हुआ खिड़की की ओर देख रहा है, और उसे बतलाता है कि राजकुमारी उससे प्रेम नहीं करती और प्रमाण-स्वरूप इसी अर्थ का राजकुमारी का एक पत्र भी दिखाता है। तीसरे भाग में नवयुवक अच्छी तरह सोच-विचार कर एक कपड़े पर अपने ही रक्त से एक पत्र लिखकर उस आदमी को देता है कि मेरे मरने के पश्चात् यह पत्र राजकुमारी को दे दीजिएगा और स्वयं पहाड़ी से कूद कर आत्मघात करना चाहता है। वह मनुष्य जो कि वास्तव में राजकुमारी का पिता है उसे आत्मघात करने से रोकता है और उसे अपने साथ दरबार में लाता है। राजकुमारी और रानी को भी दरबार में बुलाकर राजा रानी से कहता है कि वह अपनी कन्या का विवाह रसिया बालम से करना चाहता है जो वास्तव में एक राजकुमार बलवत्सिंह है। रानी को यह सब बिल्कुल पसंद नहीं, परन्तु राजा की दृढ़ता देखकर वह कहती है :

अच्छा मैं भी प्रस्तुत हो जाऊँगी पर इस शर्त पर कि जब वह पुरुष अपने बाहु-बल से उस झरने के समीप से नीचे तक एक पहाड़ी शरत्ता काट कर बना लेवे। उसके लिये समय अभी से सुबह केवल तब तक के लिये देती हूँ जब तक कि कुश्कुट का स्वर न सुनाई पड़े।

नवयुवक इस शर्त को स्वीकार कर लेता है और अपने शौज़ार तथा मसाले के लिए निप सेबर कार्य प्रारम्भ कर देता है। चतुर्थ भाग में नवयुवक प्रारम्भ के प्रेमी नायको की भाँति प्रचाप गति में निरन्तर अग्रसर हो रहा है। वह प्रेम था जो पत्थर तक की तोड़े जानता था। राजमहल की प्रकाशयुक्त खिड़की से एक सुद्ध मुख कभी-कभी भाँक कर जिन्दी को देना रहा है। अज्ञानक कुश्कुट का स्वर सुनाई पड़ना है जो कि वास्तव में रानी का बना हुआ आवाज है जो बलवत्सिंह के प्रयत्नों पर रानी के लिये प्रयत्न कर रही है। युवक जान बूझ कर देता है और चारों ओर मज्जा का जाता है। राजकुमारी

चौक कर खिड़की से बाहर झाँकती है और युवक को विष पीते देग चीत्कार कर मूर्छित हो जाती है। अंतिम भाग में मृत चलवतसिंह के पास राजा विलाप कर रहा है जब कि अचानक राजकुमारी वहाँ आती है और अपने पिता को बिना पहचाने पूछती है कि युवक ने उसके लिए कोई निशानों दों है। राजा कपड़े पर रक्त से लिखा पत्र राजकुमारी को देता है और उसके निवेदन को स्वयं पढ़ कर सुनाता है। राजकुमारी अपने पिता को पहचान जाती है और “पिता जी क्षमा करना” कह कर शेष विष का पान कर जाती है और “पिता जी क्षमा करना” रटते-रटते प्राण दे देती है।

यह कथानक फारसी के प्रसिद्ध प्रेमाख्यान शीरी फरहाद की टक्कर का है और प्रेमाख्यान काव्यों के लिए एक बहुत ही उपयुक्त कथानक है। यह कहानी गद्य में एक सुंदर प्रेम-काव्य है और प्राचीन प्रेमाख्यानक काव्यों की परंपरा में आती है।

अस्तु, आधुनिक कहानियों का प्रारंभ दो उद्गमों से होता है—एक तो लेखकों के प्रतिदिन के साधारण जीवन के मनोरंजक प्रसंगों को स्थान-चलनयुक्त और यथार्थवादी चित्रण की भावना के क्रमिक विकास से और दूसरा प्राचीन आख्यानक गीतियों, प्रेमाख्यानक काव्यों और रसटकाव्यों तथा नाटकों के अनुकरण पर गद्य में कहानी के रूप में रचनाओं से। प्रथम उद्गम से यथार्थवादी कहानियों का प्रारंभ हुआ और द्वितीय उद्गम से आदर्शवादी कहानियों का। प्रेमचंद, सुदर्शन, विश्वभरनाथ शर्मा ‘कौशिक’, ज्वालादत्त शर्मा, चंद्रधर शर्मा गुलेरी इत्यादि यथार्थवादी संप्रदाय के कहानी-लेखक हैं और जयशंकर प्रसाद, चंडीप्रसाद ‘हृदयेश’, राधिकारमण सिंह इत्यादि आदर्शवादी संप्रदाय के।

कहानी का विकास

प्रारंभिक कहानियों में कथानक का क्रमिक विकास दैव घटनाओं (Chance) और संयोगों (Coincidences) द्वारा हुआ करता था। अस्तु, ज्वालादत्त शर्मा की कहानी ‘विधवा’ में राधाचरण की असामयिक मृत्यु के पश्चात् विधवा पार्वती को उसके चंचिया ससुर और सास अनेक प्रकार से दुख दिया करते थे। दैवयोग से अपने पति की पुस्तकों में उसे ‘सेल्फ-हेल्प’ नाम की एक पुस्तिका मिल जाती है जिसे पढ़कर उसमें साहस और उत्साह आता है और वह कठिन परिश्रम करके प्रथम

श्रेणी में बी० ए० पास कर लेती है और २५० रुपये वेतन पर हिन्दू गर्ल्स स्कूल की प्रिन्सिपल हो जाती है। वह विधवाश्रम खोलती है और स्त्री-सुधार के लिए अन्य कितने ही काम करती है। स्कूल की चपरासगिरी के लिए सैकड़ों अज्ञियों में उसके चंचिया ससुर रामप्रसाद की भी एक अर्जी है। पहले तो वह इस आकस्मिक मिलन से बहुत घबड़ाती है, परंतु फिर धैर्य धारण कर उनका आदर-सत्कार करके दो हजार रुपये देती है। इस पूरी कहानी में दैव-घटना और संयोग से ही सब काम होता है। संयोग से ही पार्वती कम अवस्था में ही विधवा होती है। संयोग से ही उसे 'सेल्फ-हेल्प' पुस्तक मिलती है और संयोग से ही उसके ससुर की चपरासगिरी की अर्जी उसके हाथ में पड़ती है। दैव-घटनाएँ और संयोग ही इन कहानियों के प्राण हैं। कभी-कभी दैव-घटना और संयोग के द्वारा भी सुंदर कहानियों का निर्माण हो जाया करता है। 'कौशिक' की कहानी 'रक्षा-वधना' में संयोग और दैव-घटना से ही एक मनोरंजक कहानी बन गई है। इन्हीं के द्वारा ज्वालादत्त शर्मा की 'तस्कर' कहानी में पाकेटमार मिट्ठू भला आदमी बन जाता है। वह दिन में विराजमोहन की जेब कतरता है और रात को जिस मकान में मेंघ लगाता है संयोग से वह घर भी विराजमोहन का ही निकलता है जहाँ उसकी स्त्री और बच्चा दाने-दाने को मोहताज हैं। विराजमोहन के बच्चे को देख कर मिट्ठू को अपने बच्चे की याद आ जाती है और करुणा से पिघल कर वह दिन का चुराया हुआ माल भी उसी घर में छोड़ कर बाहर चला आता है और भविष्य में एक भलेमानुस का सा जीवन व्यतीत करता है।

हिन्दी कहानी का प्रथम विकास प्रेमचंद की प्रथम कहानी 'पंच-परमेश्वर' में मिलता है जो पहली बार 'सरस्वती' में जून १९१६ में प्रकाशित हुई। इस कहानी के कथानक का क्रमिक विकास दैव-घटनाओं और संयोगों द्वारा नहीं हुआ बल्कि चरित्रों की मनोवैज्ञानिक विशेषताओं के द्वारा हुआ। दैव-घटनाएँ और संयोग इसमें भी थे परंतु वे गौण रूप में थे, प्रधानता मनो-विज्ञान की ही थी। इस कहानी का मुख्य सौन्दर्य चरित्रों के मनोवैज्ञानिक चित्रण में था। इसी प्रकार प्रेमचंद की सर्वोत्तम कहानियों में से एक कहानी 'आत्माराम' में मनोवैज्ञानिक चित्रण वास्तव में अद्भुत है। जब महादेव नुनार को रात में मोरों ने भरा एक फल्ला मिल जाना है तब वह सोचने लगता है कि वह इन मोरों का उपयोग किस प्रकार करेगा। लेखक ने महादेव के मानसिक चित्रण में कमाल हा कर दिया है। देखिए :

महादेव के अन्तः नेत्रों के सामने एक मूसरा ही जगत था — चिन्ताओं और कल्पनाओं से परिपूर्ण। यद्यपि अभी कोय के हाथ में निकल जाने का भय था, पर अभिजापाओं ने अपना काम शुरू कर दिया। एक पटा मकान बन गया, सराफे की एक भारी दूकान खुल गई, निज सम्पत्तियों में फिर नाता जुड़ गया। वित्ताम की सामग्रियाँ एकत्रित हो गईं, तय तीर्थ-यात्रा करने चले और वहाँ से खौट कर घड़े समारोह में यश, मल्ल-भोज हुआ। इसके पश्चात् एक शिवालय और कुँआँ बन गया, एक उत्थान भी आरोपित हो गया और वहाँ यह नियमप्रति कथा पुराण सुनने लगा। साधु सन्तों का सत्कार होने लगा।

अकस्मात् उसे ध्यान आया कि चार आ जाँ तू मैं भागूँगा क्यों कर। उसने परीक्षा करने के लिये कलसा उठाया और दो सौ पग तक येतदाशा भागा हुआ चला गया। जान पड़ता था उसके पैरों में पर लग गये हैं। चिन्ता शांत हो गई। इत्यादि

इस प्रकार के मनोवैज्ञानिक चित्र ही हम कहानी के प्राण हैं। इस कहानी में भी दैव घटनाओं और सयोगों का प्रभाव मिलता है और पर्याप्त मात्रा में मिलता है, परन्तु कथानक का समस्त सौन्दर्य मनोवैज्ञानिक चित्रों और प्रसंगों में निहित है, दैव घटनाओं और सयोगों में नहीं। कहानी में उपन्यास की भाँति किसी चरित्र का अनेक कार्यों और प्रसंगों में बीच यथाविधि विस्तृत चित्रण संभव ही नहीं है, इसीलिए कहानी का केन्द्र बिन्दु चरित्र-चित्रण नहीं हो सकता। कहानी-लेखक का मुख्य उद्देश्य नाटकीय प्रसंगों की सृष्टि करना है। नाटकीय प्रसंगों की सृष्टि के लिए दैव-घटनाओं और सयोगों का किसी न किसी रूप में सहारा लेना ही पड़ता है और लगभग सभी कहानियों में सयोग और दैव घटनाएँ मिलती हैं, परन्तु जहाँ प्रारम्भिक कहानियों में ये दैव घटनाएँ और सयोग ही कथानक का प्राण हुआ करती थीं, वहाँ मनोवैज्ञानिक कहानियों में मनोवैज्ञानिक चित्र और प्रसंग ही कथानक और कहानी के प्राण होते हैं।

कहानी के द्वितीय विकास में सचेतन कला की विजय होती है। इसमें कलाकार कहानी के रूप में किसी महान् सत्य की व्यञ्जना करता है। उदाहरण स्वरूप सुदर्शन-लिखित 'कमल की बेटी' कहानी ले लीजिए। भगवान् कृष्ण ने कमल के सौन्दर्य पर मुग्ध होकर उसे एक सुदरी तरुणी के रूप में परिवर्तित कर दिया परन्तु अब प्रश्न उठा कि यह सौन्दर्य प्रतिमा रहेगी कहाँ। समुद्र अतल है, हिमालय सदा हिम से आच्छादित रहता है, वनों में सुनापन है,

पुष्प-वाटिकाओं में ग्रीष्म की जलती हुई 'लू' चलती है और सरोवर में सेवार है। इस आदर्श सौन्दर्य के लिए ससार में कोई आदर्श-स्थल नहीं। भगवान् चिन्ताग्रस्त हो गए। अतः में उन्होंने देखा कि इस आदर्श सौन्दर्य के लिए केवल कवि का हृदय ही उपयुक्त स्थान है। वहाँ हिमालय की हिमान्छादित चोटियों की अभ्रभेदी उत्तुंगता है, हिल्लोलमय महासागर की गभीरता है, प्रणय का सूनापन और गिरि-कदराओं का आघकार है। उन्होंने कमल की बेटी से कवि के हृदय में रहने को कहा परन्तु यह सुनते ही वह काँप उठी। भगवान् ने उसको सात्वना दी :

'तुम सुन्दरी हो, तुम्हारा आसन कवि का हृदय है। यदि वहाँ हिम है तो तुम सूरज बन कर उसे पिघला दो, यदि वहाँ समुद्र की गहराई है तो तुम मोती बन कर उसे चमका दो, यदि वहाँ एकान्त है तो तुम सुमधुर संगीत आरम्भ कर दो, सज़ाटा दूट जायगा, यदि वहाँ आँधेरा है, तो तुम दीपक बन जाओ, आँधेरा दूर हो जायेगा।'

कमल की बेटी इनकार न कर सकी। वह अब तक वहीं रहती है।

यह एक कलापूर्ण सृष्टि है जिसमें लेखक ने अपनी दिव्य दृष्टि से जीवन के एक चिरंतन सत्य को प्रत्यक्ष कर कहानी के रूप में प्रकट किया जो पुराण-कथा (Myth) अथवा रूपक-कथा (Parables) से किसी प्रकार कम नहीं। इस प्रकार की पुराण-कथा अथवा रूपक कथा की सृष्टि के लिए प्रेरणा लेखकों को प्राचीन पौराणिक कथाओं और रूपक-कथाओं ने मिली। जिनमें पुराण-कथाओं के रूप में जीवन के चिरंतन सत्य प्रकट किए जाते थे। ईश्वरसाह और स्वामी रामकृष्ण परमहंस द्वारा लिखित रूपक-कथाएँ बहुत प्रसिद्ध हैं। आधुनिक युग पुराण-कथाओं का युग नहीं है, पर तो बुद्धिवाद और सशयवाद का युग है। फिर भी रूढ़िवादी और पुराण-कथाओं की सृष्टि करना एक कला है जिसका यदि बुद्धिमानों ने उपयोग बिना ज्ञान तो वह सभी कालों और युगों में मान्य और आदरणीय हो सकती है। यदि ऐसी पुराण-कथाओं की सृष्टि की जाए जिन पर जनता का आभासवाचक न हो फिर भी वे विद्वानों और शिक्षित मनुष्यों को मानसिक सृष्टि कर दें और उनमें मानव-जीवन के चिरंतन सत्य को स्पष्टता हो, तो वे प्रत्यक्ष ही कलापूर्ण सृष्टि कहलाएंगे। 'कमल की बेटी' एक इसी प्रकार का कृति है। बुद्धिमान ने इस प्रकरण में कुछ कहा है।

कहानियाँ भी लिखीं जिनमें 'सत्तार की सच्चे चढ़ी कहानी' बहुत सुंदर है। परंतु हिन्दी में अन्य कहानी-लेखकों ने इस प्रकार की कलापूर्ण कहानियाँ नहीं लिखीं।

कहानियों का वर्गीकरण

कहानी में पात्र अथवा चरित्र, वातावरण और प्रसंग तथा विविध चरित्रों और प्रसंगों के बीच संबंध, ये तीन मुख्य पक्ष होते हैं। जिस कहानी में पात्र अथवा चरित्र शेष दोनों पक्षों की अपेक्षा अधिक प्रधान होते हैं, उसे चरित्र प्रधान कहानी कहते हैं जैसे 'आत्माराम', 'धूँड़ी काकी' इत्यादि। जिस कहानी में वातावरण और प्रसंग चरित्र तथा चरित्रों और प्रसंगों के बीच संबंध से अधिक प्रधान होते हैं, उसे वातावरण-प्रधान कहानी कहते हैं। ऐसी कहानियों में किसी एक ऐसा भावना पर जोर दिया जाता है जिसकी व्यञ्जना के लिए कहानी के विविध प्रसंगों और चरित्रों की सृष्टि होती है। जिस कहानी में चरित्रों और प्रसंगों के बीच संबंध, चरित्रों तथा प्रसंगों से अधिक महत्वपूर्ण होते हैं उसे कथा प्रधान कहानी कहते हैं। इस प्रकार की कहानियों में कोई विशेष चरित्र अनेक प्रसंगों और वातावरणों से गुज़रता है। इनके अतिरिक्त एक प्रकार की कहानी और होती है जिसे कार्य-प्रधान कहानी कहते हैं और जिसमें कार्य की प्रधानता होती है। जासूसी, साहसिक, रहस्यपूर्ण (Mystery) तथा भ्रमण-कहानियाँ इसी वर्ग के अंतर्गत आती हैं।

(१) चरित्र-प्रधान कहानी

चरित्र-प्रधान कहानियों में लेखक का मुख्य उद्देश्य किसी चरित्र का सुंदर चित्रण होता है। उदाहरण के लिए चतुरसेन शास्त्री का 'खूनी' (प्रभा, जनवरी १९२४) ले लीजिए। इसमें खूनी का बहुत ही सुंदर चरित्र-चित्रण हुआ है। वह एक गुप्त सस्था का सदस्य है जिसका उद्देश्य है षड्यंत्र और हत्या। उस सस्था का एक और सदस्य है—एक युवक, भोली चितवन और उदार हृदय वाला। नायक ने खूनी को उस युवक से मित्रता करने का आदेश दिया और शीघ्र ही दोनों में इतनी घनिष्ठता हो गई कि एक दूसरे के बिना रह ही नहीं सकता था। एक दिन जब खूनी अपने

इसी मित्र के प्रेमपत्र पढ़ने में निमग्न था, नायक ने उसे खुब
की हत्या का आदेश दिया। संस्था के नियमों के अनुसार वह इसका कारण
भी नहीं पूछ सकता था और उसके लिए हत्या के अतिरिक्त और कोई
चारा ही न था। खूनी ने अपने मित्र की हत्या कर डाली जो अत समय
तक इसे मजाक समझ रहा था। इस हत्या के उपहार स्वरूप खूनी को
नायकों की तेरहवीं कुर्सी मिली और उसकी एक इच्छा पूरी करने का वचन
नायक ने दिया। खूनी ने अपने मित्र की हत्या का कारण पूछा और उसे
उत्तर मिला कि वह संस्था के हत्या के उद्देश्य का विरोधी था और उसके
मुखविर बन जाने की आशका थी। खूनी ने तेरहवें नायक की हैसियत से
संस्था से पृथक् होने की अनुमति माँगी क्योंकि वह स्वयं भी इस अमानुषिक
हत्या का विरोधी था। वह संस्था से पृथक् हो गया, परंतु अपने मित्र की
भोली चितवन वह जन्म भर न भूल सका। इस कहानी में घटनाओं और
प्रसंगों का कुछ भी महत्त्व नहीं और यदि है भी तो केवल इसीलिए कि
इन प्रसंगों ने खूनी के चरित्र में परिवर्तन उपस्थित किया। खूनी ही इस
कहानी का केन्द्र है, खूनी का चरित्र ही इस कहानी का प्राण है।

चरित्र-प्रधान कहानियों के सर्वश्रेष्ठ लेखक प्रेमचंद हैं। उनकी 'आत्मा-
राम', 'बड़े घर की बेटी', 'बाँका गुमान', 'दफ्तरी', 'बूढ़ी काकी', 'सारधा',
'भुक्ति मार्ग', 'अग्नि समाधि' और इसी प्रकार की असंख्य कहानियों में
लेखक का चरित्र-चित्रण के संबंध में अद्भुत प्रतिभा का परिचय मिलता है।
'बड़े घर की बेटी' में आनंदी अपने देवर भोकरा से प्रपन्न होने पर
क्रोध में आकर उसे घर से निकाल देने का प्रयत्न कर बैठती है और जब उसके
पति का जो प्रसन्न करने के लिए सबकुछ हाँ भाई का घर से निकाल देते हैं
और भाकरा उससे बिदाई लेने के लिए आता है, तब वही बड़े घर की बेटी
आनंदी उसे दूमा करके पति ने भाँ दूमा दिला देती है और सब लोग आनंद-
पूर्वक घर में ही रहते हैं। 'दफ्तरी' कहानी में लेखक ने दफ्तरी का बहुत ही
सुंदर चरित्र चित्रित किया है जो गृहस्थ-जीवन की सभी जटिलताओं, दुःख
और बाधाएँ सम भाव से सहता है। वह योगी है, महावीर है। स्वयं लेखक
न परत न लिखा है :

गृह दार में जलने वाले घोर रक्तप्रेम के दाँतों ने बस नहीं छोड़े।

और बसव में दफ्तरी साहब में किसी भी काम में रक्त नहीं है।

कहानियों में स्थानाभाव के कारण चरित्रों के सभी अंगों और पक्षों का विगद चित्रण संभव नहीं है, इसलिए केवल एक विशेष पक्ष ही उड़ी मावधानी में चित्रित किया जाता है जिससे चरित्र का पूरा-पूरा चित्रण हो जाय और अन्य सभी पक्ष अछूते रह जाते हैं। जिस एक पक्ष का चित्रण कहाना में होता है वह चरित्र के मुख्यतम गुण विशेष का व्योतक होता है और लेखक मत्तेप में ही उसका सुंदरतम चित्र खींचता है। अस्तु, चंद्रधर शर्मा गुलेरा की प्रसिद्ध कहानी 'उसने कहा था' में लहनासिंह जमादार के अपूर्व स्वार्थत्याग और बलिदान का बड़ा ही सुंदर चित्रण है। लहना एक बालिका को माँगे के नीचे आने से बचाता है, दोनों का परिचय होता है वे प्रायः मिल भी जाया करते हैं। बालिका बड़ी भोला भाली है और लहना उससे प्रेम करने लगता है। कुछ समय पश्चात् बालिका का विवाह हो जाता है और लहना उसे भूल-सा जाता है। कई वर्षों के पश्चात् लड़ाई पर जाने के पहिले लहना अपने सूवेदार के घर जाता है। उसके आश्चर्य का ठिकाना नहीं रहता जब उसे मालूम होता है कि सूवेदारनी और कोई नहीं उसकी वही भोली बालिका है जिसे वह प्यार करता था। सूवेदारनी लहना को अपने पुत्र और पति की रक्षा का भार देती है। इसी पवित्र उत्तरदायित्व को लहनासिंह अपने प्राण देकर पूरा करता है। सूवेदार हजारासिंह और रोगगस्त ब्रौंघासिंह के प्राणों की वह रक्षा करता है और स्वयं घायल होकर बजीरासिंह की गोद में प्राण दे देता है, परंतु उसे सतोष है कि उसने अपना वचन पूरा किया। कहानी की असाधारण सफलता का एकमात्र कारण लहनासिंह का अपूर्व आत्मत्याग और बलिदान है। इसी प्रकार प्रेमचंद्र की 'बूढ़ी काकी' कहानी में बूढ़ी काकी की लोभी और लालची प्रकृति का अपूर्व चित्रण है। बुधिराम को सारी संपत्ति बूढ़ी काकी से ही मिली थी, फिर भी अपने पुत्र के तिलक में बुधिराम और उसकी स्त्री सारे गाँव को अन्धो-अन्धी वस्तुएँ खिलाती हैं परंतु बूढ़ी काकी को कोई पूछता ही नहीं। इतना ही नहीं उसके माँगने पर उसका कई बार अपमान भी हुआ और दह-स्वरूप उसे एक कोठरी में बंद भी कर दिया गया। बूढ़ी काकी रात को अपनी भूख मिटाने और अपनी हविस पूरी करने के लिए जूठी पत्तलों पर ही दूट पड़ती है। बुधिराम की पत्नी रूपा इस दृश्य को देख कर चकित रह जाती है और बूढ़ी काकी को भरपेट पुरियाँ और भिठाइयाँ खिलाती है। कहानी का अंतिम चित्र तो अपूर्व है। देखिए :

भोलें भालें बच्चों की भीति जो मिठाइयां पाकर, मार और तिस्कार सब भुल जाता है, बूढ़ी काकी यही दुई खाना खा रही थी। उनके एक एक रोएं से सच्ची सद्विधायें निकल रही थीं और रूपा बेंठी इस स्वर्गाय दृश्य का आनन्द लुट रही थी।

इस लोभ की प्रतिमूर्ति बूढ़ी काकी का चित्र इस कहानी में अपूर्व सौन्दर्य-सयुक्त है।

इस प्रकार की चरित्र-प्रधान कहानियों के चरित्र प्रायः सभी प्रकार-विशेष के अतर्गत आते हैं और आत्मत्याग, वीरता, प्रेम, लोभ, कायरता इत्यादि विशिष्ट गुणों अथवा अवगुणों का प्रतीक-स्वरूप होते हैं। 'टफनरी' कहानी में नायक कोई व्यक्ति-विशेष नहीं है, बरन् गृह-टाढ़ में जलने वाले वीरों का प्रतिनिधि और प्रतीक है; 'बूढ़ी काकी' में काकी बुढ़ापे में लालच की प्रतिमूर्ति और प्रतीक है। सच आत तो यह है कि कहानी के सांमन स्थान में व्यक्तिगत चरित्रों का चित्रण संभव ही नहीं है, क्योंकि किसी चरित्र का व्यक्तीकरण करने के लिए लेखक को उस चरित्र के उन विशेष गुणों को दिखाना चाहिए जिससे वह अपने समुदाय के व्यक्तियों से पृथक् किया जा सके और उन विशेष गुणों को दिखाने के लिए उस चरित्र को कुछ विशेष परिस्थितियों और प्रसंगों में चित्रित करना आवश्यक है जिसके लिए कहानी में पर्याप्त स्थान नहीं होता। इसलिए चरित्रों के व्यक्तीकरण के लिए अधिक से अधिक लेखक इतना ही कर सकता है कि बूढ़ी-कहा दो-चार प्रथमार्थित वाक्यों द्वारा चरित्र की कुछ विशेषताओं का दिग्दर्शन मात्र करा दे। उदाहरण के लिए 'प्रसाद' रचित 'भित्तारिन' से लीजिए :

सहसा जैसे उजाला हो गया—एक पदल दोतों की श्रेणी करना भोलापन बिखेर गई "कुछ हम को दे दो रानी नो।"

निर्मल ने देखा, एक चौदह बरस की भित्तारिन भोग भोग रही है। रत्नदि

[पृष्ठ-२५—२० ५६]

जैवत दो लाइन का वर्णन है, परन्तु इन्हीं दो लाइनों ने 'प्रसाद' का निर्गमन के अन्य निर्गमनों ने पृथक् कर दिया है। 'पदल दोतों का भोग' और 'भोलापन के बिखेरने' ने ही हम इस व्यक्ति विशेष को परचान लेते हैं। पदल पदलपूर्वक देखने से पता चलेंगा कि वह 'पदल दोतों का भोग' और

‘भोलापन बिखरने’ वाली भिखारिन भी भिखारियों का प्रतीक-स्वरूप ही है, उसका कोई स्वतंत्र व्यक्तित्व नहीं है।

चरित्र-प्रधान कहानियों में एक प्रकार का कहानियाँ ऐसा होता है जिनमें मुख्य चरित्र में अचानक परिवर्तन आ जाता है। अस्तु, ‘कौशिक’ की सर्वोत्तम कहानी ‘ताई’ में रामेश्वरी (ताई) के चरित्र में अचानक परिवर्तन होता है। वह अपने देवर के पुत्र मनोहर से घृणा करती है क्योंकि उसी के स्नेह के पीछे उसके पति पुत्र-प्राप्ति के लिए कोई यत्न — तीर्थ-यात्रा, पूजा-पाठ, व्रत-उपवास इत्यादि कुछ भी नहीं करते। बच्चों से उसे स्वाभाविक प्रेम है परन्तु मनोहर की खूबत से उसे घृणा है। एक दिन मनोहर पतंग पकड़ने के लिए मुँडेर पर दौड़ता है और अचानक पैर फिसल जाने के कारण गिरने लगता है। वह सहायता के लिए ताई को पुकारता है और ताई यदि चाहती तो उसे बचा भी सकती थी, परन्तु उसने सहायता न की और चीखना हुआ बच्चा नीचे गिर पड़ा। मनोहर के नीचे गिरते ही ताई के हृदय को एक धक्का लगता है और वह बीमार हो जाती है। मनोहर जब अच्छा हो गया और रामेश्वरी के पास लाया गया तभी वह अच्छी हुई और उसके बाद से उसे बहुत प्यार करने लगी। चरित्र-प्रधान कहानियों में कहानी को प्रभावशाली बनाने के लिए इस प्रकार का अचानक परिवर्तन लेखकों का एक अत्यंत उपयोगी कौशल है। कहानी के सीमित स्थल में चरित्र-चित्रण के लिए अनेक प्रसंगों और परिस्थितियों की आयोजना नहीं हो सकती, वरन् कुछ विशेष प्रभावशाली और महत्त्वपूर्ण प्रसंग ही इसमें वर्णित हो सकते हैं और सबसे प्रभावशाली तथा महत्त्वपूर्ण प्रसंग वही हुआ करते हैं जिनसे नायक के चरित्र पर सबसे अधिक प्रभाव पड़े यहाँ तक कि चरित्र में परिवर्तन भी हो जाय।

प्रधान पात्र के अचानक चरित्र-परिवर्तन को लेकर हिन्दी में कुछ अत्यंत उत्कृष्ट कहानियाँ लिखी गईं। विशेषतया प्रेमचन्द्र तो इस कला में अत्यंत प्रवीण थे। उनकी ‘आत्माराम’ कहानी में महादेव सुनार का तीन सौ मोहरें मिलने के पश्चात् अचानक परिवर्तन हो जाता है। वह एक ही रात में उदार-हृदय और दानी मनुष्य बन जाता है। ‘दीक्षा’ कहानी में वकील साहब अपनी प्रतिज्ञा भूल कर शराब पीना प्रारम्भ कर देते हैं और इसके इतने आदी हो जाते हैं कि एक रात शराब न मिलने पर साहब के चपरासी को घूस देकर साहब की थोड़ी शराब चुरवा मँगाते हैं। परन्तु सुबह जब साहब को चपरासी की चोरी और वकील साहब की घूस का पता चलता है तब वह वकील साहब

का बहुत अपमान करता है। इस अपमान से वकील साहब ने केवल शराब पीना ही नहीं छोड़ा बरन् शराबखोरी बंद करने के लिए वे एक सुधारक भी बन गए। चरित्र-परिवर्तन का सर्वश्रेष्ठ उदाहरण 'शंखनाद' नामक कहानी में मिलता है। गुमान कुरती लड़ने, कसरत करने, रामायण और भजन गाने तथा सिल्क का कुर्ता और साफा बाँधकर इधर-उधर घूमने ही में सारा समय बिताता है कोई उपयोगी कार्य नहीं करता। उसके पिता, भाई, स्त्री सभी उसे समझा बुझा कर, डरा-धमका कर हार गए लेकिन उसने किसी की न मानी। परंतु एक घटना से उसमें एकदम परिवर्तन हो गया। एक दिन एक फेरीवाला बच्चों के लिए अच्छी-अच्छी वस्तुएँ बेचने आया। गुमान की भाभियों ने अपने-अपने बच्चों के लिए अच्छी-अच्छी चीजें खरीद दीं, परंतु गुमान के पुत्र के लिए कुछ खरीदने को उसकी स्त्री के पास पैसा ही न था। बच्चा निराश हो नर रोने लगा। उसका यह गाना गुमान के कानों में शंखनाद के समान जान पड़ा और वह उसा दिन से परिवर्तित हो गया और घर का काम-काज करने लगा।

(२) वातावरण-प्रधान कहानी

वातावरण-प्रधान कहानी केवल वातावरण से युक्त कहानी नहीं है। कुछ कहानियों में परिपार्श्व (Setting) पर बहुत जोर दिया जाता है, परंतु वातावरण-प्रधान कहानी के लिए इतना ही पर्याप्त नहीं है। उसमें कहानी की परिस्थितियों में से किसी एक विशेष त्रग अथवा पक्ष पर अधिक जोर दिया जाता है, किसी एक मुख्य भावना का प्राधान्य रखा जाता है, वातावरण अथवा परिपार्श्व का नहीं। इसका अभिप्राय परिपार्श्व से वातावरण का संयोग कराकर कहानी का अनुरंजन करना नहीं है, बल्कि किसी एक

खेलते हैं। पहले तो उन्हें बेगम साहब का क्रोध सहना पड़ता है फिर अवध की राजनीतिक दुरवस्था भी उनके इस खेल में बाधक होती है। इस कारण वे कुछ रात रहते ही दिन भर का गाना और शतरंज के मोहरे लेकर राजधानी से दूर गोमती नदी के किनारे किसी मसजिद के खंडहर में जा बसते और आधी रात तक किलाबदियाँ होती, चालें चली जातीं, शह दी जातीं और मात होती थीं। अवध के नवाब बंदो हो जाते हैं, अवध लूटा जाता है और राज्य का पतन भी हो जाता है, परन्तु मीर साहब और मिर्जा साहब को शह और मात से छुट्टी नहीं। परन्तु एक बार शतरंज की चालों में गड़बड़ो हुई मीर ने थोड़ी घाँघली कर दी, उस पर क्या था, मीर और मिर्जा, जिन्होंने नवाब साहब के लिए एक आँख भी न गिराया था, शतरंज के बज़ीर के लिए खून बहाने को तैयार हो गए और अंत में दोनों एक दूसरे के द्वारा मारे गए। शतरंज के खेल को ऐसी ही लत होती है। यह एक आदर्श वातावरण-प्रधान कहानी है। मीर और मिर्जा तो इसमें केवल निमित्त मात्र हैं, कहानी का प्रधान उद्देश्य तो शतरंज की लत का कलापूर्ण चित्रण है।

हिन्दी में वातावरण-प्रधान कहानियों का बाहुल्य है। जयशंकर प्रसाद तथा उनके वर्ग के कहानी लेखक प्रायः वातावरण-प्रधान कहानी लिखते थे। विश्वभरनाथ जिज्जा की प्रथम कहानी 'परदेशी' वातावरण-प्रधान है। राधिकारमण सिंह, जिनकी पहली कहानी "कानों में कँगना" 'इन्दु' में १९१३ में निकली थी, अधिकांश वातावरण-प्रधान कहानी ही लिखते थे। उनकी 'बिजली' इस प्रकार की एक अत्यंत प्रभावशाली कहानी है जिसमें लेखक ने नायक का बिजली के प्रति अद्भुत प्रेम प्रदर्शित किया है। चंडीप्रसाद 'हृदयेश' ने प्रायः सभी कहानियाँ इसी प्रकार की लिखीं। उनको 'प्रेम-परिणाम', 'उन्माद', 'योगिनी' इत्यादि कहानियाँ प्रेम की भावना के किसी न किसी विशेष पक्ष से अनुप्राणित हैं।

परन्तु वातावरण प्रधान कहानी के सर्वश्रेष्ठ लेखक हैं 'प्रसाद', सुदर्शन और गोविन्दबल्लभ पंत। 'प्रसाद' की 'आकाश दीप', 'प्रतिध्वनि', 'बिसाली' 'स्वर्ग के खंडहर में' 'हिमालय का पथिक' 'समुद्र सतरंग' इत्यादि उच्च कोटि की वातावरण-प्रधान कहानियाँ हैं। 'आकाश दीप' में लेखक ने एक कवित्व-पूर्ण वातावरण के भीतर प्रेम और मृत पिता की स्मृति का संघर्ष चित्रित किया है। बुद्धगुप्त—दक्षिणी समुद्रों का आर्तक और अनेक द्वीपों का स्वामी

बुद्धगुप्त—घुटने के बल बैठकर चंपा से प्रणय की भीख माँगता है, परन्तु चंपा, जो बुद्धगुप्त को वास्तव में प्यार करती है और जिसने उसमें पिता की मृत्यु के प्रतिशोधन का भी विचार त्याग दिया है, उसका प्रणय प्रस्वीकार करती है, क्योंकि यद्यपि प्रेम के कारण वह बुद्धगुप्त की हत्या नहीं करना चाहती फिर भी पिता के हत्यारे से वह विवाह भी नहीं कर सकती। प्रेमी निराश होकर भारत-तट की ओर चला जाता है और वह अपना आसरा दीप जलाने के लिए द्वीप में ही रह जाती है। इस कहानी में बुद्धगुप्त और चंपा का चरित्र नहीं, बल्कि प्रेम और पिता की स्मृति का समर्पण ही प्रधान विषय और भावना है। कवित्व-पूर्ण वातावरण में, प्राचीन इतिहास के सर्वांगीण परिगार्ष्व में इस एक भावना से अनुप्राणित यह वातावरण-प्रधान कहानी वास्तव में हिन्दी साहित्य में अद्वितीय है। 'प्रसाद' के 'विमाती' में भी कवित्वपूर्ण वातावरण में विशुद्ध प्रेम का सुंदर चित्रण अपूर्व है।

गोविन्दवल्लभ पंत ने 'जूठा आम' में प्रेम का बहुत ही सुंदर और कवित्व-पूर्ण चित्रण किया है। नायक की प्रेमपात्री माया नायक के चौंके में जूठे आम की गुठली गिरने से बचाने के प्रयत्न में स्वयं फिसल कर गिर पड़ती है और 'यह आम जूठा नहीं है', कहते हुए मर जाती है। प्रेमी गुठली अपने पास रख लेता है और अंत में उसे ज़मीन में गाड़ देता है जो एक वृक्ष के रूप में उगता है। नायक इस वृक्ष का अपना प्रियतमा के समान आदर भाव करता है। प्रेमचंद ने 'प्रेम-तरंग' में कुछ इसी भाव में मिलता-जुलता एक अत्यंत सुंदर रचना लिखी थी। गोविन्दवल्लभ पंत के 'मिलन-मुहूर्त' में वासुदेवता के प्रेम और उपगुप्त की नैतिक भावना का बड़ा ही सुंदर चित्रण मिलता है। इस कहानी में भी वातावरण बड़ा ही कवित्वपूर्ण और ध्यानक नाटकीय है।

परन्तु जहाँ 'प्रसाद', गोविन्दवल्लभ पंत राधिकापूर सिद्ध और 'हृदयेश' ने कवित्वपूर्ण भावनाओं को कवित्वपूर्ण वातावरण में चित्रित किया, जहाँ सुदर्शन ने अपनी वातावरण-प्रधान कहानियों में यथार्थवाद भावनाओं को यथार्थ वातावरण में चित्रित किया। 'हार की जीत' में एक यथार्थवादी जन-वरण में राजा भारतीश की भावनाओं का कलापूर्ण चित्रण बहुत सुंदर है। राजा भारतीश के पास एक बहुत ही अच्छा घोड़ा है जिसे गद्गदगिरा बहा लेना चाहता है। एक दिन वह एक अनादिक जन्म का घोड़ा को ले भागता है। राजा भारतीश राज में केवल एक प्रार्थना करता है कि वह राज वह घोड़े को ले न जाये। क्योंकि घोड़े ने उस उदार-हृदय राजा ने कहा :

लोगों को यदि इस घटना का पता लग गया, तो वे किसी गरीब पर विश्वास न करेंगे।

यह बात डाकू के हृदय में चुभ जाता है और दूसरे दिन वह चुपचाप पादा बाजा भारती के पास छोड़ जाता है। बाबाजी की प्रसन्नता का ठिकाना नहीं, वे कह उठते हैं :

अब कोई गरीबों की सहायता से मुँह न माँगेगा।

इस कहानी में बाबा भारती और खड्गसिंह डाकू के चित्र-चित्रण का कोई महत्त्व नहीं। न तो उनका प्रकार-विशेष (Type) की भाँति ही महत्त्व है और न उनके व्यक्तित्व का। कहानी का समस्त महत्त्व, ममस्त सौन्दर्य बाबा भारती के एक वाक्य में निहित है “लोगों को यदि इस घटना का पता लग गया, तो वे किसी गरीब पर विश्वास न करेंगे” और केवल इसी भावना की व्यञ्जना के लिए यह कहानी गढ़ी गई, बाबा भारती और डाकू गढ़ लिए गए। वास्तव में यह कहानी एक भावना की व्यञ्जना है जिसके लिए लेखक ने यथार्थवादी वातावरण, परिस्थिति और चरित्रों की अवतारणा की।

कला की दृष्टि से वातावरण-प्रधान कहानियों का महत्त्व सबसे अधिक है। इनमें लेखक को अपनी कला की काट छाँट और तराश दिखाने के लिए उपयुक्त अवसर मिलता है। वह वातावरण के चित्रण और परिपार्श्व का अवतारणा में मनमाना रंग भर सकता है, नाद-ध्वनि की व्यञ्जना कर सकता है, काट-छाट कर सकता है। वह चाहे तो ‘प्रसाद’ की भाँति कवित्वपूर्ण वातावरण की सृष्टि कर सकता है। यथा :

वन्य-कुसुमों की झालरें सुख-शीतल पवन से विकम्पित होकर चारों ओर झूल रही थीं। छोटे-छोटे झरनों की कुल्ल्याँ कतराती हुई यह रही थीं। जल-वितानों से ढँकी हुई प्राकृतिक गुफाएँ शिल्प रचनापूर्ण सुंदर प्रकोष्ठ बनातीं, जिनमें पागल कर देने वाली सुगंध की जहरें नृत्य करती थीं। स्थान-स्थान पर कुँबों और पुष्प-शम्याओं का समारोह, छोटे छोटे विश्राम-गृह, पान-पात्रों में सुगंधित मदिरा, भाँति भाँति के सुस्वादु फल-फूल वाले वृक्षों के झुरमुट, दूध और मधु की नहरों के किनारे गुलाबी बावलों का क्षणिक विश्राम।

[स्वर्ग के खँदहर में—आकाश-दीप—पृ० ३१-३२]

अथवा प्रेमचंद और सुदर्शन की भाँति लाक्षणिक सौन्दर्य से परिपूर्ण

यथार्थवादी वातावरण का चित्रण कर सकता है। कहानी को अनुप्राणित करने वाली भावना भी कवित्वपूर्ण हो सकती है और उसकी व्यंजना में कला की तराश अच्छी तरह दिखाई जा सकती है। इस प्रकार की कहानियों में सभी जगह कला का बोलावाला होता है, सभी जगह कलाकार की महत्ता दिखाई पड़ती है। कवित्वपूर्ण वातावरण, कवित्वपूर्ण भावना और नाटकीय तथा आदर्शवादी परिस्थितियों की सृष्टि करने में जयशंकर प्रसाद अद्वितीय हैं, उनकी कला कवित्वपूर्ण और स्वच्छन्दवादी है। दूसरी ओर सुदर्शन की कला में यथार्थवाद का चित्रण मिलता है।

(3) कथानक-प्रधान कहानी

कथानक-प्रधान कहानी सबसे अधिक साधारण श्रेणी की कहानी है। इसमें चरित्र-चित्रण पर, अथवा वातावरण और परिपार्श्व पर प्रधान रूप ने जोर नहीं दिया जाता, बल्कि उन उलझनों पर विशेष जोर दिया जाता है जो विविध चरित्रों के विविध परिस्थितियों में पड़ने के कारण पैदा हो जाती हैं, और सत्त्व में, चरित्रों और परिस्थितियों के संबंध पर जोर दिया जाता है। उदाहरण के लिए 'कौशिक' की कहानी 'पावन-पतित' की लॉज़िए। राजीव-लोचन को, जो वास्तव में एक वेश्या का पुत्र था और रास्ते में पड़ा मिला था, एक पुत्रहीन धनवान मनुष्य ने बड़े ही स्नेह और आदर से पुत्र की भाँति पाला था। मरते समय उस मनुष्य ने राजीवलोचन को बता दिया कि वह उसका पुत्र नहीं बल्कि सड़क पर पड़ा मिला था। राजीवलोचन के हृदय को बड़ा ठेस लगती है और वह एक ताबीज़ के सहारे अपनी माँ को खोजने निकल पड़ता है। अंत में खोज से उसे अपनी माँ के दर्शन होते हैं जो एक वेश्या है। वह जीवन ने निराशा होकर अंतर्धान हो जाता है—गायक आत्महत्या करने या सत्यास लेने के लिए। यहाँ लेखक ने एक चरित्र लेकर उसे विविध परिस्थितियों में डालकर एक महत्त्वपूर्ण कहानी की सृष्टि की। 'कौशिक' की अधिकांश कहानियाँ इसी प्रकार के अंतर्धान आती हैं। जयशंकर प्रसाद और पदुंगलाल एजाजल बरह भी कथानक प्रधान कहानी लिखने में सफल हैं। इस प्रकार की कहानियों में कथानक का विकास बहुत स्वभाविक और यथार्थ गति से होगा क्योंकि अस्वाभाविक रीति से होने से कहानी का सौंदर्य नष्ट हो जाता है। इसमें डैब पटना और खोज का विशेष हाथ रहता है। 'कौशिक' इस प्रकार की कहानियों में सर्वोत्तम है।

कला की दृष्टि से कथानक प्रधान कहानी चरित्र-प्रधान और वातावरण-प्रधान कहानियों से बहुत ही निम्नतर श्रेणी की कहानी होता है। इससे पाठकों के हृदय में वर्तमान कथा कहानी समग्र कौतूहल की शानि अवश्य होती है, परन्तु कला और चरित्र का सौन्दर्य उसमें कम होता है। कुछ कहानियों में चरित्र, वातावरण और कथानक—इन तीन तत्वों में हिन्दी दो तत्वों का प्राधान्य मिलता है। चरित्र-वातावरण प्रधान कहानियाँ हिन्दी में पर्याप्त संख्या में हैं और कुछ अति उच्चकोटि की कहानियाँ इन्हीं श्रेणियों के अंतर्गत आती हैं। उदाहरण के लिए गोविन्द बल्लभ पंत का 'मिलन मुहूर्त' लाजिए जिनमें एक और वातावरण का सौन्दर्य और वासवदत्ता के रूप, यौवन, विलास और उपगुप्त के बौद्धिक गुणों का सवर्ण है, दूसरी ओर उपगुप्त और वासवदत्ता का सुंदर चरित्र-चित्रण मिलता है। इसमें पहले तो वातावरण के चित्रण में रंग भरने और लय तथा संगीत सजाने में कला की काट छाँट और तराश है, दूसरे सवर्ण के विकास में नाटकीय सौन्दर्य है, और तीसरे शक्तिशाली चरित्रों की सृष्टि में साहित्यिक-सौन्दर्य मिलता है। जयशंकर प्रसाद, प्रेमचंद और सुदर्शन की अनेक उत्कृष्ट रचनाओं में वातावरण और चरित्र दोनों का सुंदर सामंजस्य और प्राधान्य है—कलात्मक सौन्दर्य और साहित्यिक सृष्टि का अद्भुत सम्मिलन है। 'प्रसाद' की कहानियों में वातावरण और चरित्र दोनों ही प्रायः कवित्व-पूर्ण, स्वच्छंद और अदृशवादी हुआ करते हैं, परन्तु प्रेमचंद और सुदर्शन की कहानियों में वातावरण और चरित्र दोनों ही यथार्थवादी होते हैं और उनमें सुंदर और शक्तिशाली लाक्षणिकता मिलती है।

(४) कार्य-प्रधान कहानी

कार्य प्रधान कहानियों में सबसे अधिक जोर कार्य पर दिया जाता है। इनके अंतर्गत अनेक प्रकार की कहानियाँ आती हैं। गोपालराम गहमरी की जासूसी कहानियाँ, बनारस के 'उपन्यास बहार आफिस' से प्रकाशित साहसिक (Adventurous), रहस्यपूर्ण (Mystery) तथा अद्भुत (Fantastic) कहानियाँ और दुर्गाप्रसाद खत्री रचित वैज्ञानिक कहानियाँ इस श्रेणी की प्रतिनिधि हैं। गोपालराम ने 'जासूस' पत्रिका में कितनी ही जासूसी कहानियाँ लिखीं, परन्तु वे जासूसी उपन्यासों के समान लोकप्रिय न हो सकीं। दुर्गाप्रसाद खत्री ने 'उपन्यास बहार आफिस', बनारस से कितनी ही कहानियों का समग्र-ग्रंथ प्रकाशित कराया जिनमें तीन कहानियाँ विशेष उल्लेखनीय हैं। दुर्गाप्रसाद

खत्री की 'संसार-विजयी' कहानी अद्भुत (Fantastic) है। गांधार के राजा ध्रुवसेन की इच्छा संसार-विजय करने की है। वह अनेक युद्धों में विजय पाता है परंतु अंत में गगयून से युद्ध करने में उसे अपना सर्वस्व निछावर करना पड़ता है। वह विजयी तो अवश्य होता है परंतु उसकी सारी सेना नष्ट हो जाती है। उसके राज्य में महामारी का प्रकोप फैला है और सब लोग मृत्यु के मुख में जा रहे हैं। राजा राजमहल की चोटी पर खड़ा होकर अपने ध्वजप्राय साम्राज्य को देखता है। इसी समय कुछ दिव्य जंतु रानियों पर आक्रमण करते हैं। रानियों की चीख और करुण क्रंदन ने आकाश गूँज उठता है परंतु उन्हें बचाने वाला कोई नहीं है। राजा पागल सा होकर नीचे गिर पड़ता है और उसकी भी मृत्यु हो जाती है। इस कहानी की कल्पना सुंदर होते हुए भी भयकर है। दुर्गाप्रसाद खत्री की ही लिखी हुई कहानी 'रूप-ज्वाला' रहस्यों और पटयंत्रों से परिपूर्ण है। कहानी का नायक एक विवाह-विभाजन पढ़कर उसके लिए प्रार्थना-पत्र भेजता है और उत्तर में उसे एक सुंदर का फोटो मिलता है। साथ ही साथ उसे अनेक अवसरों पर अनेक प्रकार के काफी रुपये भी भेजने पड़ते हैं। संयोग से उसका मित्र गोपालप्रसाद भी इसी चपार में पड़कर बहुत सा धन खर्च कर रहा है। कोई ठग किसी पालनिक महिला गुलाब देवी का फोटो भेजकर कई आदमियों को लूट रहा था। यह एक रहस्यपूर्ण कहानी है। परंतु कार्य-प्रधान कहानियों में सबसे मजेदार कहानी मधुग-प्रसाद खत्री की 'शिराई' है जिसमें एक जानवर—टिनासरस—की मजेदार भ्रमण-कहानी वर्णित है। प्रोफेसर अविनाशचंद्र को अश्लील के उगलों में एक बहुत बड़ा सफ़ेद अंडा मिलता है जिसे वे एक मूल्यवान खोज समझकर जहाज पर लाद कर भारत की ओर चल देते हैं। एक सप्ताह के पश्चात् एक विचित्र जानवर उस अंडे में से निकलता है जिसका लंबाई बाँध फ्रीट है, श्रृंखलें की भाँति और नाक पर एक छोटा सा सींग है। बम्बई के जंक्शना (Zoo) ने उसे लेने से अस्तीकार किया इस कारण उन्हें अपने ही बड़े बड़े में उसे इमली के पेड़ के नीचे बाँधकर रक्का पड़ा। सिनेमा कंपनियाँ इसका चित्र लेने आती हैं। जानवर जिस प्रकार गुल जाता है और बाड़ा लाँघकर भ्रमण के लिए निकल पड़ता है। वह अनेक पाठकों को डराता, जमींदार दामोदरसिंह के सेठ रौंदा, उनके मित्रमनों को डराकर भगाला और स्वयं नाक और डुम में दो मोलियों का पाव लिए दूसरे दिन प्रोफेसर चंद्र के सट लौट जाता है। टिनासरस (टिनासरस का नाम) की

भ्रमण-कहानी लेखक ने उड़े मजेदार ढंग से लिखा है जिसमें हास्य और होन-हल का प्राधान्य है।

(५) विविध-कहानियाँ

इन चार प्रकार की मुख्य कहानियों के अतिरिक्त हास्यपूर्ण, ऐतिहासिक, प्राकृतवादी और प्रतीकवादी कहानियों का उल्लेख अत्यन्त आवश्यक है।

हास्यपूर्ण कहानियाँ हिन्दी में केवल जा० पी० आवास्तव ने लिखीं। उनकी प्रथम हास्यपूर्ण कहानी 'इन्दु', अप्रैल १९१२ में 'पिकनिक' नाम में प्रकाशित हुई। पीछे 'लम्बी दाढ़ी' नाम से उनकी हास्यमयी कहानियों का संग्रह प्रकाशित हुआ। परन्तु इन कहानियों में हास्य उच्च कोटि का नहीं है और अधिकांश में अतिनाटकीय प्रसंगों की अवतारणा मात्र मिलती है। प्रेमचन्द ने मोटेराम शास्त्री को नायक बनाकर कुछ मजेदार कहानियाँ लिखीं जिनमें उच्च कोटि का हास्य मिलता है। मोटेराम और उसके मित्र चिन्तामणि प्राचीन काल के विद्वानों की भाँति बड़े ही पेटू और हँसमुख ब्राह्मण हैं। मोटेराम का 'सत्याग्रह' तो अपूर्व है और हास्यमयी कहानियाँ में उसका स्थान बहुत ही ऊँचा है।

वृन्दावनलाल वर्मा ने १९१० के आस-पास कुछ ऐतिहासिक कहानियाँ 'सरस्वती' में लिखीं, परन्तु बाद में उन्होंने उपन्यासों की ओर विशेष ध्यान दिया और कहानियाँ लिखना बंद कर दिया। 'प्रसाद' ने भी कुछ ऐतिहासिक कहानियाँ लिखीं जिनमें 'ममता' कहानी अत्यन्त सुंदर और सराहनीय रचना है। प्रेमचन्द ने 'वज्रगत' और 'सारधा', चतुरसेन शास्त्री ने 'भिक्षुराज' जिसमें अशोक के महान् के पुत्र और पुत्री राजकुमार महेन्द्र और आर्या सधमित्रा का बोधि गया से बट वृक्ष लेकर लका-यात्रा और लका में बौद्ध धर्म के प्रचार का वर्णन है, और सुदर्शन ने 'न्याय-मन्त्री' जिसमें अशोक के न्याय-मन्त्री शिशुपाल के न्याय का वर्णन है, ऐतिहासिक कहानियाँ लिखीं। परन्तु सब कुछ लिखने के पश्चात् यह स्वीकार करना ही पड़ेगा कि ऐतिहासिक उपन्यासों की भाँति ऐतिहासिक कहानियाँ भी हिन्दी में बहुत ही कम हैं।

वेचन शर्मा 'उग्र', चतुरसेन शास्त्री आदि कतिपय कहानी-लेखकों ने कुछ कहानियाँ प्राकृतवादी (Naturalistic) ढंग की लिखीं। इन कहानियों का मुख्य उद्देश्य समाज का सुधार करना अवश्य था, परन्तु उनमें मानवता की लज्जाप्रद और घृणास्पद बातें कलात्मक सौन्दर्य के साथ विचित्र की गई हैं। उनके सुंदर और सत्य होने में कोई सदेह नहीं—चरित्र-चित्रण और शैली की दृष्टि से

वे बड़ी ही शक्तिशाली और सुंदर रचनाएँ हैं, परंतु साथ ही वे अमंगलकारक और कुरुचिपूर्ण हैं। उनके कथानक साधारणतः वेश्याओं, रानगियों, विषवा-श्रमों, मदक पर भीख माँगने वालों और गुंडों के समाज से लिए गए हैं। उनका चरित्र-चित्रण यथार्थ और सजीव है, कला उनकी सर्वथा निर्दोष है, परंतु जनता की रुचि और मंगल-भावना के लिए यह अच्छा होता कि यदि ये समाज-सुधारक अपनी अपूर्व प्रतिभा का उपयोग किसी भिन्न रीति से करते।

प्रतीकवादी नाटकों और उपन्यासों की भाँति प्रतीकवादी कहानियाँ भी लिखी गई, परंतु उनकी संख्या हिन्दी में बहुत कम है। राम कृष्णदास की कहानी 'कला और कृत्रिमता कला' जिसमें वास्तविक कला और कृत्रिम का अंतर बड़े ही कलापूर्ण ढंग से चित्रित है, इस प्रकार की एक सफल रचना है। 'प्रसाद' की कहानी 'कला' भी बड़ी सुंदर और कलापूर्ण रचना है। स्कूल में यों तो सभी कला से प्रेम करते हैं परंतु रूपनाथ (सौन्दर्य के प्रतीक) और रसदेव (रस के प्रतीक) कला की ओर सबसे अधिक आकर्षित हुए और कला भी उनमें कभी बातें कर लेती है। रूपनाथ सुंदर परंतु बहुत ही फटोर टटमर वाला था। वह कला के बाह्य सौन्दर्य पर मुग्ध था और अपनी चित्रकला में उसी का चित्रण किया करता था। दूसरी ओर रसदेव जो लोग पागल समझते थे। वह कला के अंतःसौन्दर्य का उपासक था और उसके गीतों में उस के अंतःसौन्दर्य की व्यंजना मिलती थी। रूपनाथ जो अपनी चित्रकला में द्रव्य और यश दोनों की प्राप्ति होती है किन्तु बेचारे रसदेव जो कुछ भी नहीं मिलता, मिलता है कला का आदर और सम्मान। लेखक ने अंतःसौन्दर्य और कवित्व का महत्त्व बड़े ही सुंदर और कलापूर्ण ढंग में व्यंजित किया है।

कहानियों की शैली

कहानी कहने की विविध शैलियाँ हैं जिनमें सबसे अधिक प्रचलित साधारण वर्णनात्मक शैली है जिसमें लेखक एक तोंठरे मनुष्य की भाँति कहानी का यथातथ्य वर्णन करता है। वह सीधे कहानी का प्रारंभ कर देता है। यथा:

छात्रवृत्ति के ही कई हुए, परंतु सब के सब पछरत हो में सर गए। अंतिम हुए ईशराज उसके जीवन का अन्त्य था।

अथवा रोहतास दुर्ग के प्रकोष्ठ में गड़ी हुई युवती ममता, गोण के तीक्ष्ण गभीर प्रवाह को देख रही थी। ममता विधवा थी। इत्यादि

[आत्मगत—२० २१]

और इसी प्रकार लेखक पूरी कहानी सुना जाता है। कहीं-कहीं वह प्रकृति का वर्णन करता है, कहीं पात्रों के मानसिक अंतर्द्वंद्व की ओर भी संकेत करता है और कहीं-कहीं उनके सभाषण ज्यों का त्यों लिए देता है। इस शैली में लेखक को मनुष्य और प्रकृति के चित्रण के लिए पूर्ण स्वतंत्रता मिलती है। वह पात्र और पात्रियों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण सरलतम और प्रभावशाली रूप में कर सकता है। इसीलिए कहानी की यह सबसे अधिक प्रभावशाली और सरलतम शैली है। यह शैली वातावरण प्रधान कहानी के लिए सबसे अधिक उपयुक्त है।

कहानी की दूसरी शैली सलाप-शैली (Conversational style) है जिसमें कहानी की कथा और चरित्र सलापों के द्वारा विकसित किए जाते हैं। इसमें लेखक को सलापों के बीच में उन्हें समझने के लिए कुछ ऐसे वर्णन देने पड़ते हैं जिनसे पाठक को पात्रों और परिस्थितियों का पूरा-पूरा ज्ञान हो जाय। परंतु कथानक और चरित्र का विकास साधारणतः सलापों के द्वारा ही कराया जाता है। इस शैली को कहानियों का प्रारंभ प्रायः किसी भाषण से ही हुआ करता है। यथा 'कौशिक' रचित 'ताई', का प्रारंभ देखिए :

“ताऊ जी, हमें लेलगाड़ी ला दोगे” कहता हुआ एक पंचवर्षीय बालक बाबू रामजी दास की ओर दौड़ा।

बाबू साहब ने दोनों बोहों फैलाकर कहा “हाँ, बेश ! ला देंगे।”

यहाँ लेखक ने बिना यह बताए ही कि बाबू रामजी दास कौन हैं और इस बालक का क्या नाम है इत्यादि, कहानी का प्रारंभ कर दिया। इसे उसने पीछे वर्णनात्मक दृश से बतला दिया। इस प्रकार के प्रारंभ से एक प्रकार का नाटकीय सौन्दर्य तो अवश्य आ जाता है, परंतु वर्णनात्मक शैली की सरलता और सीधापन इसमें नहीं है। सलापों द्वारा कथानक और चरित्र का विकास इसी शैली की सबसे महान् सफलता है। इसमें चरित्र अपने ही भाषणों द्वारा अपने को प्रकट करते हैं जिससे चरित्रचित्रण का महत्व बढ़ जाता है। सलापों द्वारा किस प्रकार कथानक और चरित्र का विकास होता है इसका

एक सुंदर उदाहरण विश्वभरनाथ 'कौशिक' की कहानी 'स्वाभिमानी नमक-दलाल' में लीजिए। मुनीम जी ने चुन्नुमलु को अपने साथियों के साथ पिकनिक जाने से मना किया। शाम को मित्रों में मिलने पर उनकी बातचीत सुनिए :

चुन्नुमलु—भाई, मैं तो इस समय आप लोगों के साथ नहीं चल सकता।

एक मित्र बोला—क्यों ?

चुन्नु०—मुनीम जी कहते हैं इस समय काम अधिक है, मेरा जाना ठीक नहीं।

दूसरा—और तुम उस दुष्टे लूट की बातों में भा गए ?

चुन्नु०—बधा करूँ, अधिक कुछ कहता हूँ तो वह अप्रसन्न होते हैं।

पहला—अप्रसन्न होते हैं तो होने दो। यह है कौन ? नौकर जाय कुछ है, फिर भी नौकर ही है।

चुन्नु०—यह ठीक है, परंतु—

तीसरा—घार तुम खुद बग्नू हो, नहीं तो एक नौकर की क्या मजाल है जो माजिक पर दबाव बालें।

दूसरा—बात सही तो यह है कि कहने को तो तुम स्वतंत्र हो गये, पर अब भी उतने ही परतंत्र हो जितने बड़े सेठ के समय में थे। तुम कुछ बगुमा तो हो नहीं, जो अपना बनता ज़िगड़ता न समझो।

तीसरा—अरे घार, यह पुष्टा बधा चलता हुआ है। वह चाहता है कि तुम उसकी मुट्ठी में रहो, जिनका पानो पिछाए उतना ही पियो। इत्यादि यहाँ मित्रों की बातों में आकर किस प्रकार चुन्नुमलु का दिमाग ज़िगड़ा उसकी बड़ी सुंदर व्यंजना इस सलार में है, और इसी में प्रधानक और चरित्र का विकास होता है। विश्वभरनाथ 'कौशिक' इस शैली के सर्वश्रेष्ठ कहानी-लेखक हैं। साधारणतः यह शैली प्रधानक-प्रधान कहानियों के लिए अधिक उपयुक्त है।

अथवा रोहतास दुर्ग के प्रकोष्ठ में घेरी हुई युवती ममता, जोण के तीक्ष्ण गभीर प्रवाह को देख रही थी । ममता विधवा थी । इत्यादि

[आत्मज्ञान-१४—१० २१]

और इसी प्रकार लेखक पूरी कहानी सुना जाता है । कहीं-कहीं वह प्रकृति का वर्णन करता है, कहीं पात्रों के मानसिक अंतर्द्वंद्व का और भी उल्लेख करता है और कहीं-कहीं उनके सभाषण ज्यों का त्यों लिख देता है । इस शैली में लेखक को मनुष्य और प्रकृति के चित्रण के लिए पूर्ण स्वतन्त्रता मिलती है । वह पात्र और पात्रियों का मनोवैज्ञानिक विश्लेषण सरलतम और प्रभावशाली रूप में कर सकता है । इसीलिए कहानी की यह सबसे अधिक प्रभावशाली और सरलतम शैली है । यह शैली वातावरण प्रधान कहानी के लिए सबसे अधिक उपयुक्त है ।

कहानी की दूसरी शैली-सलाप-शैली (Conversational style) है जिसमें कहानी को कथा और चरित्र सलापों के द्वारा विरचित किए जाते हैं । इसमें लेखक को सलापों के बीच में उन्हें समझने के लिए कुछ ऐसे वर्णन देने पड़ते हैं जिनसे पाठक को पात्रों और परिस्थितियों का पूरा पूरा ज्ञान हो जाय । परन्तु कथानक और चरित्र का विकास साधारणतः सलापों के द्वारा ही कराया जाता है । इस शैली की कहानियों का प्रारंभ प्रायः किसी भाषण से ही हुआ करता है । यथा 'कौशिक' रचित 'ताई', का प्रारंभ देखिए :

“ताऊ जी, हमें लेलगाड़ी ला दोगे” कहता हुआ एक पञ्चवर्षीय बालक बाबू रामजी दास की ओर दौड़ा ।

बाबू साहब ने दोनों बाँहें फैलाकर कहा, “हाँ, बेटा ! ला दूँगे ।”

यहाँ लेखक ने बिना यह बताए ही कि बाबू रामजी दास कौन हैं और इस बालक का क्या नाम है इत्यादि, कहानी का प्रारंभ कर दिया । इसे उसने पोछे वर्णनात्मक दृश्या से बतला दिया । इस प्रकार के प्रारंभ से एक प्रकार का नाटकीय सौन्दर्य तो अवश्य आ जाता है, परन्तु वर्णनात्मक शैली की सरलता और सीधापन इसमें नहीं है । सलापों द्वारा कथानक और चरित्र का विकास इसी शैली की सबसे महान् सफलता है । इसमें चरित्र अपने ही भाषणों द्वारा अपने को प्रकट करते हैं जिससे चरित्रचित्रण का महत्त्व बढ़ जाता है । सलापों द्वारा किस प्रकार कथानक और चरित्र का विकास होता है इसका

एक सुंदर उदाहरण विश्वभरनाथ 'कौशिक' की कहानी 'स्वाभिमानी नमक-दलाल' में लीजिए। मुनीम जी ने चुन्नुमलु को अपने साथियों के साथ पिकनिक जाने से मना किया। शाम को मित्रों में मिलने पर उनकी बातचीत सुनिए :

चुन्नुमलु—भाई, मैं तो इस समय आप लोगों के साथ नहीं जा सकता।

एक मित्र बोला—क्यों ?

चुन्नु०—मुनीम जी कहते हैं, इस समय काम अधिक है, मेरा जाना ठीक नहीं।

दूसरा—और तुम उस बुद्धे एस्ट की बातों में आ गए ?

चुन्नु०—क्या करें, अधिक कुछ कहता हूँ तो यह अश्लेष होते हैं।

पहला—अश्लेष होते हैं तो होने दो। वह हैं कौन ? नौकर खाने कुछ दें, फिर भी नौकर ही है।

चुन्नु०—यह ठीक है, परंतु—

तीसरा—यार तुम खुद दगू हो, नहीं तो एक नौकर की क्या मजाल है जो

माजिक पर दबाव बाले।

दूसरा—बात सच्ची तो यह है कि कहने को तो तुम परतंत्र हो गये, पर अब भी उतने ही परतंत्र हो जितने बड़े सेठ के समय में थे। तुम कुछ बपुषा तो हो नहीं, जो अपना बनता बिगड़ता न समझे।

तीसरा—अरे यार, यह बुद्धा बड़ा चबता हुआ है। वह चाहता है कि तुम उसकी सुट्टी में रहो, जितना पानी पिछाए उतना ही पियो। इत्यादि यहाँ मित्रों की बातों में आकर किस प्रकार चुन्नुमलु का दिमाग दिगढ़ा उसकी बड़ी सुंदर व्यञ्जना इस सलार में है, और इसी से कथानक और चरित्र का विकास होता है। विश्वभरनाथ 'कौशिक' इस शैली के सर्वश्रेष्ठ कहानी-लेखक हैं। साधारणतः यह शैली कथानक-प्रधान कहानियों के लिए अधिक उपयुक्त है।

और इसी प्रकार वह अपने पिता, अपनी आँखों की चिन्तिरा इत्यादि का विस्तृत वर्णन कर पूरा कहाना सुनाता है। इस प्रकार की शैली में अन्य शैलियों की अपेक्षा सत्य का आभास अधिक मिलता है। इस शैली में भाषक दाव है कि कहाना कहने वाले का व्यक्तिगत अन्य चरित्रों का निष्पक्ष स्वाभाविक रीति से नहीं हो पाता। कहने वाला अपने भाव, विचार तथा अपने अतस्तल की छोटी-सी बातों को व्यक्त करना चाहता है, परन्तु अन्य चरित्रों के सम्बन्ध में उसे यह सुविधा नहीं है। जिसे कहानियाँ में एक ही प्रधान चरित्र होता है और अन्य सभी चरित्र गौण होते हैं, उन कहानियों के लिए यह शैली अत्यन्त उपयुक्त है।

इस दोष के परिहार के लिए उपन्यासों की भाँति कहानियों में भी सभी चरित्र को अपनी-अपनी कहानी अपने-अपने शब्दों में सुनानी पड़ती है। अस्तु, प्रेमचन्द की कहानी 'ब्रह्म का स्वाग' में पहले स्त्री अपनी कहानी सुनाती है, उसके पश्चात् पति महाशय अपने मन की बातें कहते हैं। फिर स्त्री अपनी गाथा सुनाती है, फिर पति महाशय का नवर आता है और अन्त में स्त्री की बातों से कहानी का अन्त होता है। यहाँ सभी बातें चरित्रों के ही स्पष्ट शब्दों द्वारा कही गई हैं और सभी पात्र-पात्रियों के अनुभव उन्हीं के मुख से कहलाए गए हैं। इस प्रकार इस कहानी में यथार्थता का पूर्ण आरोप है और चरित्र-चित्रण सुंदरतम रूप में हुआ है। यह शैली उसी कहानी में उपयुक्त हो सकती है जिसमें दो या तीन पात्र पात्रियाँ हों, अधिक नहीं। यहाँ दो ही पात्र हैं, इस कारण यह कहानी इस शैली में सफलतापूर्वक कही जा सकी, परन्तु जहाँ अनेक चरित्र होते हैं वहाँ मुख्य चरित्र के द्वारा ही सारी कहानी कहलाना अधिक अच्छा होता है। आत्मचरित-शैली चरित्र-प्रधान कहानियों के लिए बहुत ही उपयुक्त है।

कहानी कहने की एक और शैली पत्र-शैली (Epistolatory) है जिसमें सारी कहानी पत्रों द्वारा कही जाती है। सुदर्शन रचित 'बलिदान' कहानी इसी शैली में है। इसमें कुल ग्यारह पत्र हैं, और इन पत्रों द्वारा कहानी का कथानक और अनेक चरित्रों का विकास होता है। 'प्रसाद' की 'देवदासी' और राधिकारमण सिंह की 'सुरवाला' भी इसी शैली में लिखी गई हैं। शैली की दृष्टि से पत्र-शैली बहुत कुछ आत्मचरित शैली के दूसरे रूप से मिलती है, जिसमें प्रत्येक चरित्र अपनी-अपनी कहानी लिखता है, क्योंकि इसमें भी पत्र लिखने वाला अपने हृदय को खोलकर रख देता है। परन्तु इसमें कुछ दोष भी

हैं। एक तो पत्रों में बहुत सी अनावश्यक बातें भी पत्रों के शिष्टाचार (Formality) के लिए लिखनी पड़ती हैं, जिनका कहानी से कोई संबंध नहीं होता। दूसरे, कहानी का कथानक समझने के लिए बहुत अधिक दिमाग लगाना पड़ता है, क्योंकि किसी एक पत्र में लिखा हुआ बातों का पूरा विवरण और विश्लेषण अन्य कई पत्रों के पढ़ने और समझने के पश्चात् हो पाता है। हमारे अतिरिक्त कुछ अनावश्यक चरित्रों की भी आयोजना करनी पड़ती है। इस प्रकार यह शैली बहुत ही दोषपूर्ण है, और इसका प्रचार भी हमीलिए बहुत कम हुआ। केवल प्रयोग की दृष्टि से ही कुछ श्लो-गिनो कहानियाँ इस शैली में लिखी गईं।

विशेष

जैसा कि प्रारंभ में बतलाया गया है, यद्यपि हिंदी में कहानी-रचना का प्रारंभ बहुत पहले हुआ किन्तु उसके साहित्यिक रूप में प्रारंभ बीसवीं शताब्दी में 'सरस्वती' के प्रकाशन के साथ हुआ और कुछ ही वर्षों में इसमें असाधारण उन्नति हुई। यह विकास बहुत ही शीघ्रता से हुआ, और बहुत ही छोटे समय में इस क्षेत्र में प्रेमचंद, 'प्रसाद' और सुदर्शन जैसे महान् भ्लाकारों का जन्म हुआ। प्रेमचंद और 'प्रसाद' को अपनी कहानियों में उपन्यासों ने कहीं अधिक सफलता मिली। इनके अतिरिक्त 'मौगिक', चंद्रधर गुप्ता, ज्वालादत्त शर्मा, राधिकाशरण मिश्र, चण्डीप्रसाद 'हृदयेश', पदुमलाल पुष्पालाल अग्रणी, राय कृष्णदास, जी० पी० श्रीवास्तव तथा अन्य कहानी-लेखकों ने सुंदर कहानी-साहित्य की सृष्टि की।

सातवाँ अध्याय

निबंध और समालोचना

निबंध

साहित्य रूप की दृष्टि से निबंध सबसे अधिक आधुनिक रूप है और इसका प्रारंभ और प्रचार मासिक तथा साप्ताहिक पत्रों द्वारा हुआ। निबंधों का आधुनिक रूप पश्चिम की देन है, भारत में ऐसा कोई रूप न था। प्राचीन धार्मिक पुस्तकों, सूत्रों, भाष्य और टीकाओं में नीरस और उपयोगी बातें भरी पड़ी हैं, उनमें रस का प्रवाह और साहित्यिकता का पूर्ण अभाव है। यह तो आधुनिक काल में पश्चिमी साहित्य के प्रभाव के कारण लेखकों की व्यक्तिगत विशेषताओं, भाषा की स्वच्छंद अवाध गति और शैली के सम्मिश्रण से निबंधों पर साहित्यिकता की छाप लगी और धीरे-धीरे इसका काफ़ी प्रचार हो गया।

बालकृष्ण भट्ट हिन्दी के सर्वप्रथम निबंध-लेखक थे। प्रतापनारायण मिश्र, बालमुकुंद गुप्त, जगमोहनसिंह, अत्रिकादत्त व्यास इत्यादि निबंध के प्रथम उत्थान-काल के लेखक थे। इन लेखकों के विषय और उपादान बहुत ही सीमित थे, अधिकांश ये लोग साहित्यिक, सामाजिक तथा कुछ अन्य विशेष विषयों पर ही लिखते थे। ये उन्नीसवीं शताब्दी के गोष्ठी-साहित्य के प्रतिनिधि निबंध-लेखक थे। इनकी दृष्टि जीवन के सभी पक्षों पर नहीं जाती थी, वरन् ये किसी विशेष पक्ष पर ही दृष्टि डालते थे। अस्तु, बालकृष्ण भट्ट ने 'कवि और चितेरे की डाँढ़ामेंढी', 'मुग्ध-माधुरी', 'संसार-महानाट्यशाला' 'चन्द्रोदय' और 'आँसू' इत्यादि पर निबंध लिखे। प्रतापनारायण मिश्र ने कुछ

सामान्य विषय—‘बुढ़ापा’, ‘भौ’, ‘होली’ इत्यादि पर भी लिखा, परंतु जीवन का सर्वांगीण पक्ष वे भी न देख सके।

निबंधों के विकास का प्रथम काल ‘सरस्वती’ मासिक पत्रिका के प्रकाशन से प्रारंभ होता है जब हिन्दी साहित्य के क्षितिज-विस्तार के साथ ही साथ लेखकों ने जीवन के सभी अंगों पर दृष्टि डालना प्रारंभ किया। इस प्रकार माधव मिश्र ने होली, श्रीपंचमी, रामलीला और व्यास पूजा इत्यादि हिन्दू पर्वों और त्यौहारों पर तथा अयोध्या, द्वारका, मथुरा आदि तीर्थ-स्थानों पर निबंध लिखे; रामचंद्र शुक्ल ने क्रोध, श्रद्धा, ग्लानि, करुणा इत्यादि मनो-वैज्ञानिक भावों के साथ ही साथ ‘साहित्य क्या है ?’, ‘कविता’ इत्यादि गंभीर साहित्यिक विषयों का गंभीर विवेचन किया; कृष्णवल्लभ वर्मा ने ‘बुद्धेलस्य-पर्यटन’, केशवप्रसाद सिंह ने ‘आपत्तियों का पहाड़ - एक स्वप्न’, चतुर्भुज श्रीदीन ने ‘कवित्व’, यशोदानंदन अग्रोरा ने ‘इत्यादि की आत्म कहानी’, महेन्दुलाल गर्ग ने ‘पेट की आत्म कहानी’, चंद्रधर शर्मा गुलेरी ने ‘बहुआ-धर्म’, ‘मारेसि मोहि कुठाँव’, और ‘सगीत’ इत्यादि; पूर्णसिंह ने ‘मर्मा वीरता’, पवित्रता’, ‘कन्यादान’, ‘मजदूरी और प्रेम’ इत्यादि और महावीरप्रसाद द्विवेदी ने ‘आकाश की निराधार स्थिति’, ‘एक योगी की साप्ताहिक समाधि’, ‘दिव्य-दृष्टि’, ‘अध-लिपि’, ‘अद्भुत इद्रजाल’ इत्यादि विविध और सामान्य विषयों पर निबंध लिखे। जो ही विषय सामने आ जाता उसी पर निबंध लिखा जाने लगा। धार्मिक और सामाजिक सुधार, कल्याणपूर्ण भावनाएँ और दूर की खूब, साहित्यिक और मनोवैज्ञानिक तथ्य, ऐतिहासिक और राजनीतिक नीति नियम और सभी प्रकार के सामान्य और विशेष विषयों पर निबंध लिखे जाने लगे।

इस विषय विस्तार के साथ ही साथ निबंधों के साहित्यिक स्वर और शैली में भी विकास हुआ। विकास का प्रथम चिह्न केशवप्रसाद सिंह के ‘आपत्तियों का पहाड़’ नामक निबंध में पाया जाता है जो अंग्रेज़ों के एक निबंध के आधार पर लिखा गया था। लेखक सुरुजन की एक उक्ति पर विचार करने हुए सो जाता है और उसे एक बहुत ही रोचक रूप दिगई पड़ता है। एक स्थान पर सभी लोग अपनी आपत्तियों का बहुत बंधन दे रहे हैं और इस प्रकार आपत्तियों का पहाड़ लग जाता है, फिर उन पहाड़ में सब लोग केकी हुई आपत्तियों के स्थान पर खड़ा इन्सानुसृत आपत्ति उन से रहे हैं। नई आपत्तियों के अनुभव करने करने करने लेखक का यह मुख

जाती है और आपत्तियों का पहाड़ तथा अन्य सभी लोगों की भाँड़ अदृश्य हो जाती है। मानसिक वृत्ति और चिन्तन की दृष्टि में इस निबन्ध का लेखक बालकृष्ण भट्ट रामचन्द्र शुक्ल और महावीरप्रसाद द्विवेदी में किसी प्रकार भिन्न नहीं, परन्तु यह स्वप्न ऐसे सुन्दर साहित्यिक और व्यञ्जनात्मक रूप में उपस्थित किया गया है कि यह झोंटा-सा निबन्ध उग्रकोटि की साहित्यिक रचना बन गई है। इसके पहले भी अनेक स्वप्न लिखे गए थे—गजा शिर प्रसाद ने 'राजा भोज का सपना' और मागेंदु दृग्विचन्द्र ने 'एक अद्भुत अपूर्ण स्वप्न' लिखा था, परन्तु 'आपत्तियों का पहाड़' उत्कृष्ट निबन्ध है जब कि अन्य स्वप्न बहुत ही साधारण थे। इस निबन्ध के अनुकरण में बंकरेशनामयण तिवारी ने 'एक अशरफी की आत्म-कहानी' (मरस्वती, अगस्त १९०६); लक्ष्मीधर वाजपेयी ने 'विद्यालय' सरस्वती, अप्रैल १९०७) और लक्ष्मीप्रसाद पांडेय ने 'कविता का दरवार' (सरस्वती, फरवरी १९०६) लिखा, परन्तु कला और सौन्दर्य की दृष्टि से 'आपत्तियों का पहाड़' से उनकी तुलना ही नहीं हो सकती।

निबन्धों का द्वितीय विकास चरित्राकण के रूप में हुआ जैसे 'कवित्व' 'इत्यादि की आत्म कहानी', 'दीपक देव का आत्म चरित', 'राजकुमारी हिमा गिनी' इत्यादि। स्वप्नों में निबन्ध को वर्णनात्मक रूप मिला था, इन चरित्राकण निबन्धों में उसे मानवीकरण और प्रतीकवाद की सहायता से कहानी का रूप दिया गया जिसमें किसी कल्पना-प्रसूत भावना अथवा वस्तु का मानव रूप और नाम दिया जाता था। इस प्रकार का प्रथम निबन्ध चतुर्भुज औदीच्य का 'कवित्व' है जो पचानन तर्करत्न के इसी शीर्षक के बंगला निबन्ध के आधार पर लिखा गया था। साहित्यिक रूप और शैली दोनों ही दृष्टि से यह निबन्ध खंडकाव्य के बहुत निकट पहुँचता है। इसके चार भाग हैं जो काव्य के अध्यायों के अनुरूप हैं। प्रथम भाग में कवित्व को कवित्वपूर्ण भाषा में प्रशंसा की गई है। यथा :

कवित्व संसार में क्या ही सुंदर है—स्वर्ग की अप्सराएँ, नंदन वन के पारिजात पूर्णिमा के चंद्र सुंदर कहे जाते हैं—किन्तु कवित्व के सामने इन सबकी सुंदरता अकिंचित्कर है। वसंत ऋतु का मलयानिल, प्रातःकाल का विधु-मण्डल, संध्या का अरुणित आकाश भी सुंदर कहे जाते हैं, किन्तु क्या कवित्व की सुंदरता की समता कर सकते हैं ? इत्यादि

द्वितीय भाग में लेखक ने कवित्व के जन्म का बड़ा ही सुंदर और विचित्र वर्णन किया है। उसकी बाल्यावस्था और विपत्ति-काल का वर्णन करके भाषा और कवित्व के मिलन, प्रेम, और विरह का भी वर्णन किया गया है। तृतीय भाग में जब कि निषाद के कौंच वध के समय बाल्मीकि ऋषि के कण्ठ हृदय से अनुष्टुप् छंद की एक धारा प्रकट हुई, कवित्व और भाषा का विवाह कराया गया है। चतुर्थ भाग में लेखक ने वर्णन किया है कि किस प्रकार कवित्व ने मिथ्या पर दया करके उसे अपनी अर्द्धांगिनी बनाया और उसकी प्रतिष्ठा बढ़ा कर उसे कल्पना का रूप दिया और भाषा से भी उसका महत्व अधिक बढ़ा दिया। इस प्रकार लेखक ने एक बहुत ही कवित्वपूर्ण रूपकात्मक कहानी की सृष्टि की जिसमें कवित्व, भाषा, मिथ्या और कल्पना का मानवीकरण हुआ है। यह निबंध गद्य में एक खूबसूरत-सा जान पड़ता है। इस निबंध का भी हिन्दी में बहुत अनुकरण हुआ और कितने ही निबंध इसी सॉचे पर लिखे गए, परंतु पिछले खेबे के लेखकों ने यद्यपि चरित्राकण-निबंधों का साहित्यिक रूप और आत्मा इसी प्रकार की रखी तथा मानवीकरण और प्रतीकवाद का भी सहारा लिया, परंतु उसके कवित्वपूर्ण अलंकृत वेश-भूषा का त्याग कर उसके स्थान पर गद्यात्मक हास्यपूर्ण तथा अगभोर शैली का प्रयोग किया। उदाहरण के लिए बदरीदत्त पांडेय लिखित महागज सूरजसिंह और बटल सिंह का लड़ाई [सरस्वती, अप्रैल १९००] ने लॉजिए।

इस साल पृथ्वी पर ठाकुर जादासिंह का प्रचंड कोप देखकर मनुष्यों को भय हुआ। इसका कारण जानने की परम जरूरत हुई। किसी ज्योतिषी ने यह स्थिर किया कि महाराज सूरजसिंह इस साल रांगधस्त हैं। उनके सप्त-कांचन-गुह्य शरीर ने एक बहुत बड़ा घाव हां गया है। इत्यादि

इसी प्रकार 'राजकुमारी हिमागिनी' में भी मानवीकरण, प्रतीकवाद और काव्य-रूप तो मिलता है, परंतु निबंध की शैली पूर्णतया गद्यात्मक है। यथा :

जलेन्द्र महारज सिंह सब हिमागिनी के प्रेम के भिखारी हुए। उन्होंने उसके पास कई दूतियों भी भेजीं। उन्होंने उसकी विरह-रूपा की कहानियाँ सुनें ही नन्हा मिर्च खाकर बही। इत्यादि

हुआ। शैली के विकास के साथ निबन्धों में प्रौढ़ता और शक्ति का विकास हुआ और क्रमशः उनकी परिष्कृतता इस सीमा तक पहुँच गई कि यह नाट्य, उपदेश और व्याख्यानों की शक्ति और शैली की तुलना करने लगी। अस्तु, 'कवियों की उमिला विपश्य उदासीनता' में भुजंगभूषण भट्टाचार्य लिखते हैं :

मुने ! इस देवी की हतनी उपेक्षा क्यों ? इस सर्व-सुख-वंचिता के विषय में इतना पक्षपात कार्यय ? क्या इसलिए कि इसका नाम इतना धुति-सुगन्ध, इतना मंजुल, इतना मधुर है और तापस जनों का शरीर सदैव शीतातप सहने के कारण कठोर और कर्कश होता है—पर नहीं, आपका काग्य पढ़ने से तो यही जान पड़ता है कि आप कटुता-प्रेमी नहीं हैं। भवतु नाम ! हम इस उपेक्षा का एक मात्र कारण भगवती उमिला का भाग्य-दोष ही समझते हैं। इत्यादि
[सं०-१३३—पृ० ८६]

इस निबन्ध में नाटकों के सभापण का सा आनन्द मिलता। 'श्रीपंचमी' निबन्ध में माधव मिश्र लिखते हैं :

वाचकवृन्द् ! हमारे पूर्वजों ने जिस प्रकार वशाहरे का त्योहार शस्त्र-पूजन के निमित्त निपट किया है, जिससे कि भारत के वीर पुरुषों के अतीत गौरव तथा युद्ध-वीर्य का स्मरण होता है, उसी प्रकार 'श्रीपंचमी' भी पूर्व गौरव का स्मारक है। भेद इतना ही है कि इस दिन के शस्त्र लेखिनी और मसीपात्र हैं, तथा वीर हैं व्यास आदि महर्षियों के स्मरणीय विद्या-वैभव। पिछली विद्या से वर्तमान विद्या का मिळान करने का यही दिन है। इसे द्वाव कलम की जड़-पूजा समझ कर परित्याग न करना चाहिए। यह अलौकिक प्रतिभा की पूजा है जो गुहगुहे की जाले पर विलक्षण असर करती है। इत्यादि

[निबन्ध-रक्षावली प्रथम भाग—पृ० ७-८]

इसमें उपदेशकों की शैली के सभी गुण हैं। उपदेश-कार्य भी निबन्धों से अच्छी तरह लिया जा सकता है। 'सच्ची वीरता' में पूर्णसिंह लिखते हैं :

वे सख गुण के क्षीर समुद्र में ऐसे डूबे रहते हैं कि उनको खबर ही नहीं होती। वे संसार के सच्चे परोपकारी होते हैं। ऐसे लोग दुनिया के सप्रेम को अपनी आँख की पलकों से हलचल में डाल देते हैं। जब ये शेर जाग कर गरजते हैं,

तब सदियों तक इनकी आवाज़ की गूँज सुनाई देती रहती है, और सब आवाज़ें चुप हो जाती हैं। इत्यादि

[सरस्वती, जनवरी १९०९]

यहाँ निबंध में वक्तृता के सभी गुण आ गए हैं।

निबंधों के विकास में सबसे महत्वपूर्ण है लेखों में निबंधकार के व्यक्तित्व का समावेश। पहले निबंधों में लेखक अपनी बात नहीं कहता था, वह किसी स्वप्न का वर्णन करता, अथवा कोई कहानी कहता, अथवा उपदेश देने का प्रयत्न करता, परंतु अब वह अपनी ही बात अधिक करता है, अपने भाव, अपनी रूचि, अपने आदर्श और अपने विचारों की ही व्यञ्जना करता है। अब निबंध लेखक के स्वगत-भाषण के समान जान पड़ते हैं, जिनमें लेखक कागज पर अपने भावों को उडेलता है, अपने आत्म-निन्दन का प्रदर्शन करता है। उदाहरण के लिए पद्मिनी शर्मा का 'मुझे मेरे मित्रों ने बचाया' लेख का एक उद्धरण लीजिए :

मैं अपने दिल से यातें करता हुआ मकान पर आया। कैसा घुग्घिस्त आदमी है ! कहता है, 'मेरा कोई दोस्त नहीं।' ये घुग्घिनीय आदमी ! यहाँ तो घुग्घिसे बढ़ गया। पर क्या उसका यह कहना सच भी है ! यद्यपि क्या वास्तव में इसका कोई दोस्त नहीं जो मेरे दोस्तों की तरह उन्ने दिन भर में पौख मिनट की फुरसत न दे। मैं अपने मकान पर एक लेख लिखने जा रहा हूँ, पर खबर नहीं कि मुझे ज़रा सा भी पक्का ऐसा मिलेगा कि मैं पत्रांत में अपने विचारों को एकट्ठा कर सकूँ और निश्चिन्तता से उन्हें लिख सकूँ। क्या यह फकीर दिन दहादे अपना खयाल ले जा सकता है और उनका कोई दोस्त रास्ते में मिलेगा और यह न करेगा कि 'नाई जान ! देखो, पुरानी दोस्ती का पास्ता देता हूँ, तुम्हें इस पल ज़मरत है, दोबा सा दन्ना इज़्ज़ हो—क्या हमारे मित्रने वाले पल दे पड़ हूँ दावतों में खीचकर नहीं ले जाते।' इत्यादि

[सरस्वती—१० ४१०]

लिखते हुए भी अपने व्यक्तित्व का प्रदर्शन करते हैं। उदाहरणार्थ यह उद्धरण लीजिए :

ओह ! सलीम बचा है, छोड़ो प्रताप उसे छोड़ो ! आह ! जब तुम चेतन
धिर गए । तुम थकेले, और ये सुगन्ध मिपाही सँकड़ों ! तुम्हारा मुकुट इस समय
तुम्हारा शत्रु हो गया । अरे फँक दो उसे ! लेकिन कितने मारोगे, एक, दो, तीन
—और ये आगे ही जाते हैं, अब भी फँक दो, फँकों भी । देश और जाति को
नहीं, संसार को तुम्हारी जान तुम्हारे सोने के तुच्छ मुकुट से ज्यादा प्यारी है ।
नहीं फँकोगे ? अच्छा राजपूत वीरों आगे पड़ो । देखो तुम्हारा अधिपति मुझ
में जा रहा । आगे बढ़ो, बचाओ बचाओ ! हों सवरी के झन्डा ! तुम, हों
बढ़ो ! बस ठीक ! झन्डा के सिर पर मुकुट है । इत्यादि

ऐसे जान पड़ता है कि लेखक को प्रांगों के सामने ही हल्दीघाटी का युद्ध
हो रहा है जिसमें राणा प्रताप सलीम पर आक्रमण कर रहे हैं। इस युद्ध पर
लेखक अपने विचार प्रकट कर रहा है, बच्चे सलीम पर आक्रमण करने में
वह अपने नायक को रोकता है, शत्रुओं की सेना के बीच चेतन धिर जाने पर
वह अधीर हो जाता है और मुकुट फँक देने का आग्रह करता है, आग्रह करने
पर भी जब उसका नायक नहीं मानता तो वह निराश होकर राजपूतों को
नायक की रक्षा के लिए प्रोत्साहन देता है और जब झन्डा प्रताप का मुकुट
छीन कर अपने सिर पर रख लेता है तो लेखक प्रसन्न हो जाता है। यह लेख
राणा प्रताप की वीरता तो प्रकट करता है, उससे अधिक लेखक की रूचि,
प्रवृत्ति, आदर्श, भाव और विचार अथवा एक शब्द में लेखक का व्यक्तित्व
प्रकट करता है।

निबंध ने नाटक, उपदेश और वक्तृता की ही समता नहीं की वरन् उसने
कविता की भी स्पर्द्धा की और सफलतापूर्वक की। चरित्राकण-निबंध खड-
काव्यों की ही परंपरा में थे। 'कवित्व' निबंध में भाव, उपादान और शैली सभी
कवित्वपूर्ण थे। लक्ष्मण गोविन्द आठले रचित 'वर्षा-विजय' भी एक छोटा
खडकाव्य-सा है जिसे लेखक ने गद्य में निबंध-रूप में लिखा। उदाहरण
के लिए वर्षा और ग्रीष्म के महायुद्ध का एक दृश्य देखिए :

दोनों ओर से अस्त्र-शस्त्र की वर्षा होने लगी। वायु दोनों का पक्ष ले
मैदान में निरशंक घूमने लगी। बड़े-बड़े वृक्ष इस जद्दाई में उखड़ कर गि-
खरे। तोंपों का आवाज़ हाने लगी। अब तक दोनों ओर की जद्दाई घरा

ही रही पर अथ वर्षा को भीषण क्रोध आया । काले काले केशों को बिखेर कर महिषासुर के वध में उद्यत बाढी कराली की तरह बह गरजने लगी और अपने विद्युत् रूपी भावों को बारंबार चमकाती हुई बुंद बाण चरमाने लगी । बारंबार कड़कड़ाती हुई वर्षा अपने सहस्रों हस्तों में धनुष तान तान शर-निक्षेप करने लगी । बाणों की कड़ी में जगत परिपूर्ण हो गया । इत्यादि

[मरस्वती, जगन् १९०८, ५०:५०]

यही यदि छंद के आवरण में होता तो काव्य हो जाना । केवल गंडमध्य ही नहीं, मुक्तकों के समान भी निबंध लिखे गए जिनमें मुक्तक काव्य के सभी गुण मिलते हैं । 'वर्षा विलास' में आठले निखने हैं :

यह वर्षा नहीं है । प्रकृति देवी का आतस गान्त करने वाला प्रातःस्नान है । प्रकृति का निखरा हुआ सवन और बिखरा हुआ कुण्डल केश वस्त्राव सेव-संगल है । बीच-बीच में चमकने वाले उसके आभूषण विपुलताएँ हैं । जब कुम्हों के परस्पर घर्षण से जो नाद उभरता है, वही मेवा की गर्जना है ।

यह सूक्त रीति-काव्यों का सा है । इसी प्रकार 'वर्षा-काव्य' न गनशरर मुक्तक विशारद लिखते हैं :

अजधर ने रत्न-गर्भा धरणी को वर्षा में गोद कर दिया जिससे उने टंड लगने लगी । ऐं प्रणुराज ! ऐसे समय में ऊँचे हुए नव नरर मुझे ऐसे मालूम होते हैं मानो शीत के कारण शरीर पर उँचे हुए गमोंच । इत्यादि

[नवकाव्य १९०८, १११]

वर्षा की रात्रि में जब प्रकृति अपने को सारे संसार से छिपाकर संमयतः अभिसार करती है, तब तुमने मृदंग के घोर में मेरी ही हृदय-गाथा सुना-सुना कर मुझे मोह लिया है ।

[मादन, माधना १०—१७]

एक और उदाहरण वियोगी हरि की 'तरंगिणी' से लाबिए :

पे मरे प्रेम, मेरी एक घात सुन ले, और फिर घला जा । डंग में कब से इन निर्जन एवं नीरव वन में, इस अकेले ही वृक्ष के नीचे टक लगाए खड़ा हूँ ।

दिन के तीनों पन चले गए, आँधी के प्रयत्न मौकों से यह जीवन-चक्र अजरित हो गया, किन्तु तेरी आशा से भूमि हरित पण्य हो रही और यह मेरी अधीर उत्कठा प्रवृत्ति के सामनस्य में थोत-प्राप्त हो गई ।

आ, प्यारे ! घड़ी भर इस जीवन-निकुंज-कुटीर में विश्राम ले ले । अपने अलौकिक सुख सौन्दर्य-सरोवर में चिकसित-नयनाम्बुज-मरद का पान, इस विरह-दग्ध श्याम भ्रमर जोषी को कर लेने दे ।

[प्रणय-वत्कठा, तरंगिणी, १०३]

गद्य-गीतों का प्रारम्भ और विकास दो मुख्य कारणों से हुआ । पहला कारण काव्य में द्वितीय स्वच्छंदवाद आंदोलन में गीति-काव्यों का विकास और दूसरा रवीन्द्रनाथ ठाकुर के विश्व-विख्यात ग्रंथ 'गीताजलि' का अनुकरण । रवि बाबू की 'गीताजलि' के अंगरेजी गद्य अनुवाद पर नोबेल पुरस्कार मिला था, इसी कारण उसका अनुकरण भारत में लगभग सभी प्रांतों में होने लगा । मदनमोहन मिहिर ने १९१५ में इस का पूरा अनुवाद गद्य में किया जो 'मर्यादा' में प्रकाशित हुआ । इन अनुवादित गद्य-गीतों के प्रभाव से अनेक लेखक, जिनकी प्रकृति रहस्यवादिनी थी और प्रतिभा कवित्वमयी, गद्य-गीतों की रचना में तत्पर हो गए । वियोगी हरि, चतुरसेन शास्त्री, मदनमोहन मिहिर, राय कृष्णदास तथा अन्य लेखक इस प्रकार के निबन्ध लिखने में सफल हुए । हिन्दी में निबन्धों का चरम विकास गद्य-गीतों में ही मिलता है । काव्य और कला के देश भारतवर्ष में अंगरेजी साहित्य के निबन्धों की भाँति हास्य व्यंग्य तथा व्यक्तिगत विशेषताओं से पूर्ण निबन्धों का विकास नहीं हुआ, वरन् काव्य के भाव, विचार, कला और आदर्श से युक्त गद्य-गीतों का विकास हुआ ।

निबंधों का वर्गीकरण

हिन्दी में निबंध चार मुख्य रूपों में मिलते हैं। (१) पुस्तकों के रूप में, जैसे रामचंद्र शुक्ल का 'आदर्श जीवन', मिश्रबन्धु की 'आत्म-शिक्षण', माधवराव सप्रे का 'जीवन-संग्राम में विजय पाने के उपाय' इत्यादि। ऐसी पुस्तकों में किसी एक विषय पर कुछ छोटे निबंधों का संग्रह होता है जिसमें ज्ञान के साथ ही साहित्यिकता भी मिलती है। (२) पुस्तकों की प्रस्तावना के रूप में, जैसे सुमित्रानन्दन पंत ने 'पल्लव' का प्रवेश लिखा, 'निराला' ने 'परिमल' की प्रस्तावना लिखी और सुधाकर द्विवेदी ने 'राम-कहानी' की भूमिका लिखी। इन भूमिकाओं और प्रस्तावनाओं में लेखक पुस्तक के विषय और शैली के संबंध में अपना मत निबंध-रूप में प्रकट करता है। (३) छोटे छोटे पैम्फलेट के रूप में, जिनका मुख्य उद्देश्य साधारणतः प्रचार हुआ करता है और आर्यसमाज जैसी सामाजिक और धार्मिक संस्थाओं द्वारा प्रकाशित होता है। (४) मासिक, पाल्कि और सप्ताहिक पत्रों में लेखों के रूप में। ये लगभग सभी विषयों पर होते हैं और लगभग सभी शैलियों में लिखे होते हैं। इनकी संख्या बहुत अधिक है।

हिन्दी में अनेक प्रकार के निबंध लिखे गए। साधारणतः इन्हें मुख्य तीन वर्गों में विभाजित कर सकते हैं : (१) कथात्मक अथवा आख्यानात्मक (Narrative) (२) वर्णनात्मक (Descriptive), और (३) चिन्तनात्मक (Reflective)। कथात्मक निबंधों को तीन श्रेणियों में विभाजित किया जा सकता है। कुछ निबंध स्वप्नों की कथा के रूप में हैं, जैसे पेशवप्रसाद सिंह का 'आपत्तियों का पराद', लल्लुप्रसाद पाण्डेय का 'जिविता का दरबार' इत्यादि। लेखकगण स्वप्नों की कथा में आगे बढ़कर अपने दिवा-स्वप्नों और स्वप्निल भावों का भी वर्णन करने लगे। अरबु, कमलाप्रसाद अपने लेख 'क्या था।' (लक्ष्मी, जून १९१६) में अपने दिवा-स्वप्न का विवरण करने हैं।

आह, यह क्या था ! क्या सितारों की मेष माका में होती है ! यह होती ही तो यह ऐसे ही पाति-संघों के चंद्र का चंद्र था । मैं कह नहीं सकता, पर आह ! यह बिलहट चर्चकिक परि कथ्य ही नंदन-कथन-विहारी की कथन-राशों की प्रतिभूति थी । सौन्दर्य की आज तक कोई परिभाषा नहीं बनाई । उसके कोई छौना नहीं उल्लिखित हुईं- उसकी कोई छुलना नहीं, फिर कैसे वह वह परि सुंदर की ! जो हो मेरे सुंदर समझना था । मेरे सौन्दर्य वह हम मिला है

एक बार पर्यटन कर पातीं, यदि संसार भर की दुबियों को एक एक कर देखने का अवसर प्राप्त कर सकतीं, तो भी यही कहतीं कि सब में अधिक सुंदर दुबि वही है। इत्यादि

इस उद्धरण में यह कथात्मक निबन्ध नहीं रह गया है परन्तु वर्णनात्मक निबन्ध की श्रेणी में पहुँच गया है क्योंकि इसमें लेखक अपना भावनाओं का वर्णन कर रहा है। कथात्मक निबन्ध ज्यों-ज्यों वर्णनात्मक निबन्धों के निम्न पहुँचते हैं त्यों-त्यों उनकी भाषा अधिक कवित्वपूर्ण और व्यञ्जनायुक्त होती जाती है।

कथात्मक निबन्धों की दूसरी श्रेणी आत्मचरितों की है जिनमें किसी भावना, वस्तु इत्यादि का मानवीकरण कराके उसका चरित्र उसी के शब्दों में सुनाया जाता है। 'इत्यादि की आत्म-कहानी', 'दीपक देव का 'आत्म चरित' आदि इसी प्रकार के कथात्मक निबन्ध हैं। इनमें इत्यादि और दीपक ने स्वयं अपनी कहानी कही है। पार्वतीनन्दन के लेख 'तुम हमारे कौन हो !' (सरस्वती, अप्रैल १९०४) में जब लेखक सूर्य से पूछता है कि तुम हमारे कौन हो ! और तुमसे हमारा क्या संबंध है ! तब सूर्य महाराज अपनी कथा प्रारम्भ करते हैं :

मेरा नाम सूर्य है। मेरे और भी नाम हैं—दिनहर, दिवाकर, प्रभाकर, रवि, भानु, आदित्य, अंशुमाळी वगैरह—पर सरकारी नाम मेरा सूरज है। इत्यादि

कथात्मक निबन्धों की तीसरी श्रेणी कहानी शैली के निबन्धों की है। इनमें लेखक रूपकों की सहायता से कोई कहानी सुनता है। 'राजकुमारी हिमांगिनी', 'महाराज सूरजसिंह और बादलसिंह की लड़ाई' इत्यादि इसी प्रकार के निबन्ध हैं। कवित्वपूर्ण भाषा और शैली में लिखने पर ये निबन्ध गद्य में खडकाव्य के समान जान पड़ते हैं। लक्ष्मण गोविन्द आठले का 'वर्षा-विजय' इसी प्रकार का निबन्ध है।

वर्णनात्मक निबन्धों में लेखक किसी प्राकृतिक वस्तु—जड़ अथवा चेतन, कोई स्थान, प्रात अथवा और किसी मनोहर तथा आह्लादकारी दृश्य का वर्णन करता है। इस प्रकार के निबन्ध हिन्दी में बहुत ही कम हैं। जगमोहन सिंह ने 'श्यामा-स्वप्न' में प्रकृति के सौन्दर्य का सुन्दर चित्रण किया है। कृष्ण-

बलदेव वर्मा ने 'बुदेलखट पर्यटन' में बुदेलखट के प्राकृतिक सौन्दर्य और ऐतिहासिक महत्व के स्थानों की सुंदरता और उनके माहात्म्य का वर्णन किया। 'रूस-जापानी-युद्ध' में मिश्रबंधु ने जापानी वीरता का एक छोटा सा परंतु बहुत ही सुंदर और चित्रमय दृश्य उपस्थित किया है। उदाहरण के लिए एक उद्धरण लीजिए :

आज एटमिबल (जल-बेनाधिपति) टोमो इस विचार में पड़ा है कि इन विनाशक जहाजों से भी कुछ काम लेना चाहिए। अचानक रात अत्यंत भीषण रूप धारण कर लेती है और आकाश कज्जलाकार प्रलयकारी मेघों से घातपूर्ण हो जाता है। हाथ पैर काटवत् कर देने वाली अत्यंत शीतल वायु सरेग मंचारित होकर समुद्र को थराने लगती है। अंधकार प्रगाढ़तर होता जाता है, और हिमोपल वृष्टि का भी प्रारम्भ हो चलता है। अवश्य ही ऐसे घातस्थल में किसी जलयान का समुद्र में लंगर उठा देने का विचार भी होना असंभव प्रतीत होता है। परंतु एटमिबल टोमो और अन्य जापानी शूरवीर यदि ऐसे समय में भी भयभीत होने वाले होते तो जापान अपने महाप्रबल शत्रु शत्रु से कदाचित् सामना करने का साहस ही न करता।

[संस्करण अक्टूबर १९०१]

इसी प्रकार 'चुवन लेख' में जी० पी० श्रीवास्तव मेले का वर्णन करते हैं :

हाँ, सायन एक तो यों ही सुहावन और फिर गुड़ियों का दिन। मीसिन की यह घनोघ छटा और मेले में परियों की प्यारी जमघटा। कहीं छनमुन, कहीं छमछम, कहीं शोफरी, कहीं तुण्ड, कहीं खपमप, कहीं ऐंड़-आइ, कहीं मीठी गिदघी, कहीं सुरीली हँसी। कोई पंचवट नैनाइ रही है, कोई छूट निकाल रही है, कोई मुली को बोट रही है, कोई लटन को फटकार रही है, कोई सिखौने घाले से डलल रही है, कोई गुड़ियों पेंक रही है। दलगाँव

एक बार पर्यटन कर पातीं, यदि संसार भर की दृष्टियों को एक एक कर देखने का अवसर प्राप्त कर सकतीं, तो भी यही कहतीं कि सब में अधिक सुंदर दृष्टि वही है। इत्यादि

इस उद्देश्य में यह कथात्मक निबंध नहीं रह गया है वरन् वर्णनात्मक निबंध की श्रेणी में पहुँच गया है क्योंकि इसमें लेखक अपना भावनाओं का वर्णन कर रहा है। कथात्मक निबंध ज्यों-ज्यों वर्णनात्मक निबंधों के निरुद्ध पहुँचते हैं त्यों-त्यों उनकी भाषा अधिक कवित्वपूर्ण और व्यञ्जनायुक्त होना जाती है।

कथात्मक निबंधों की दूसरी श्रेणी आत्मचरितों की है जिनमें किसी भावना, वस्तु इत्यादि का मानचोकरणा कराके उसका चरित्र उस के शब्दों में सुनाया जाता है। 'इत्यादि की आत्म-कहानी', 'दीपक देव का आत्मचरित' आदि इसी प्रकार के कथात्मक निबंध हैं। इनमें इत्यादि और दीपक ने स्वयं अपनी कहानी कही है। पार्वतीनन्दन के लेख 'तुम हमारे कौन हो ?' (सरस्वती, अप्रैल १९०४) में जब लेखक सूर्य से पूछता है कि तुम हमारे कौन हो ? और तुमसे हमारा क्या संबंध है ? तब सूर्य महाराज अपनी कथा प्रारम्भ करते हैं :

मेरा नाम सूर्य है ! मेरे और भी नाम हैं—दिनकर, दिवाकर, प्रभाकर, रवि, भानु, आदित्य, अंशुमाजी वगैरह—पर सरकारी नाम मेरा सूरज है। इत्यादि

कथात्मक निबंधों की तीसरी श्रेणी कहानी शैली के निबंधों की है। इनमें लेखक रूपकों की सहायता से कोई कहानी सुनता है। 'राजकुमारी हिमागिनी', 'महाराज सूरजसिंह और बादलसिंह की लड़ाई' इत्यादि इसी प्रकार के निबंध हैं। कवित्वपूर्ण भाषा और शैली में लिखने पर ये निबंध गद्य में खडकाव्य के समान जान पड़ते हैं। लक्ष्मण गोविन्द आठले का 'वर्षा-विजय' इसी प्रकार का निबंध है।

वर्णनात्मक निबंधों में लेखक किसी प्राकृतिक वस्तु—जड़ अथवा चेतन, कोई स्थान, प्रात अथवा और किसी मनोहर तथा आह्लादकारी दृश्य का वर्णन करता है। इस प्रकार के निबंध हिन्दी में बहुत ही कम हैं। जगमोहन सिंह ने 'श्यामा-स्वप्न' में प्रकृति के सौन्दर्य का सुन्दर चित्रण किया है। कृष्ण-

भावात्मक निबंधों में लेखकगण भावावेश में आकर अपनी भावनाओं का एक तूफान सा खड़ा कर देते हैं। उनके हृदय से रस की एक भारी-सी उमड़ पड़ती है जो उनकी लेखनी से कागज पर ढल पड़ती है। यथा, पंडित गणपति शर्मा की मृत्यु पर पद्मसिंह शर्मा शोकावेग में लिखते हैं :

हा ! पंडित गणपति शर्मा जी हमको व्याकुल छोड़ गए। हाय ! हाय ! क्या हो गया ! यह वज्रपात, यह विपत्ति का पहाड़ अचानक जैसे सिर पर टूट पड़ा। यह किसकी वियोगाग्नि से हृदय क्षिप्त भिन्न हो गया यह किसके वियोग बाण ने कलेजे का बीज दिया, यह किसके शोकानल की ज्वालाएँ प्रायः-पक्षे के पंख जलाएँ बाखती हैं ? हा ! निर्दय काल-यवन के एक ही निन्दुर प्रहार ने किस भव्य मूर्ति को तोड़कर हृदय मंदिर सूना कर दिया ! इत्यादि

[पद्म-पराग, पृ० ३३]

भावात्मक निबंध कभी-कभी स्वगत-भाषण का भी रूप ले लेते हैं जबकि लेखक नाटकीय ढंग से किसी अदृश्य वस्तु या व्यक्ति को संवोधन करके अपनी भावनाओं का कवित्वपूर्ण और नाटकीय प्रदर्शन करते हैं। यस्तु 'आशा' लेख में मातादीन शुरू लिखते हैं :

आशा ! आशा ! कौन ? कौन ? क्या तुम हो ? नहीं, नहीं तुम तो नहीं हो। मुझे ही भ्रम है जब पदबान पाया। तुम आया हो। तुम्हारे स्वरूप की तुम्हारे रूप-जाबजब की, तुम्हारे वाक्यार्थ-शक्ति की संसार प्रगंसा करता था—क्या ये सब गुण तुम्हीं में हैं ? नहीं, नहीं, कदाचित् संसार भ्रम में था। मुझे तो विश्वास नहीं आता। तुम्हारी मूर्ति तो मुझे बड़ी भदंकर जान पड़ती है।

भला सब कहना, तुमने उन्हें (विद्वानों का समाज) अपने पंगुल में किस तरह पँसा पाया। तुम चाहें बतलाओ चाहें न बतलाओ, मुझे यह भावना है कि तुम्हारी इस मोहनी मूर्ति पर बाह्यरूप जिनों के आकर्षण से तुम सब लोग बनों की तरह विद्वान् भी तन्मग्न हो रहेंगे। परंतु होक दे, पिछा है तुम्हारे ऐसे जीवन की। इत्यादि

[नवीन, मार्च १९१९]

इस उद्धरण में रसात्मकता का प्राधान्य है। निबंधों की इसी शैली को 'प्रत्यक्ष शैली' और इस प्रकार के निबंधों को 'प्रत्यक्ष-निबंध' कह सकते हैं। इन भावात्मक लेखों में जो सुंदर कवित्वपूर्ण भावों और रसों की सज्जा होती है वह

में भाव और विचार साधारणतः सभी लोगों में पाए जाते हैं, परन्तु कुछ में विचार भाव से कहीं अधिक प्रधान होते हैं वे विचारात्मक कहलाते हैं, कुछ में भाव विचार से कहीं अधिक प्रधान होते हैं, वे भावात्मक कहलाते हैं और कुछ में भाव और विचार लगभग समान मात्रा में मिलते हैं, वे उभयात्मक कहलाते हैं।

रामचन्द्र शुक्ल, श्यामसुंदर दास, महावीरप्रसाद द्विवेदी तथा अन्य अनेक निबंधकार विचारात्मक निबंध लिखने में जिनमें वे अपने विचार मांघे-सादे और स्पष्ट शब्दों में प्रकट करते थे। वे भावोद्रेक में अपने को भूल नहीं जाते थे वरन् विचारों पर ही अधिक जोर देते थे। उदाहरण के लिए रामचन्द्र शुक्ल का एक उद्धरण लीजिए :

यह ठीक है कि मनोवेग उत्पन्न होना और यात है और मनोवेग के अनुसार क्रिया करना और यात, पर अनुसारी परिणाम के निरंतर अभाव में मनोवेगों का अभ्यास भी घटने लगता है। यदि कोई मनुष्य आवश्यकता पड़ कर कोई निष्ठुर कार्य अपने ऊपर ले ले तो पहले दो-चार बार उसे दया उत्पन्न होगी पर जब बार-बार दया का कोई अनुसारी परिणाम वह उपस्थित न कर सकेगा तब धीरे-धीरे उसका दया का अभ्यास कम होने लगेगा। इत्यादि

[हिन्दी निबंध माता, प्रथम भाग—पृ० १८०]

‘आदर्श जीवन’, ‘आत्म शिक्षण’ इत्यादि ग्रंथों में लगभग सभी विचारात्मक लेख हैं और गंभीर तथा उपयोगी विषयों पर लिखे गए हैं। माधवराव सत्रे और महावीरप्रसाद द्विवेदी ने भी अनेक सुंदर विचारात्मक लेख लिखे। मासिक, पालिक और साप्ताहिक पत्रों में प्रायः सर्वदा विचारात्मक लेख उपयोगी विषयों पर निकलते रहते हैं। उदाहरण के लिए बालाप्रसाद शर्मा के लेख ‘स्वदेश-सेवा किस प्रकार करनी चाहिए’ से एक उद्धरण लीजिए :

कल्पना कीजिए कि हम सब देश-आता एक ऐसी नाव में बैठे हैं जो वृक्षान में पड़ गई है, ऊपर से वर्षा भी पड़ने लगी। तो क्या निराशा के ऐसे समय में हमारा यह कर्तव्य नहीं कि यथाशक्ति नाव में से पानी बाहर फेंके ! संभव है ईश्वर की कृपा से नाव किनारे जाय। ठीक यही दृष्टा भारतवर्ष रूपी नौका की हो गई है। आपस के झगड़ों ने देश रूपी नौका में अनेक छिद्र कर दिए हैं। इत्यादि

[मर्यादा, जनवरी, १९१७]

भावात्मक निबधों में लेखकगण भावावेश में आकर अपनी भावनाओं का एक तूफान मा खड़ा कर देते हैं। उनके हृदय में रस की एक धारा-सी उमड़ पड़ती है जो उनकी लेखनी से कागज पर दल पड़ती है। यथा, पंडित गणपति शर्मा की मृत्यु पर पद्मसिंह शर्मा शोकावेग में लिखते हैं :

हा ! पंडित गणपति शर्मा जी हमको व्याकुल छोड़ गए। हाय ! हाय ! क्या हो गया ! यह वज्रपात, यह क्षिपति का पहाड़ अचानक जैसे सिर पर टूट पड़ा। यह किसकी वियोगाग्नि से हृदय द्विज-भिन्न हो गया यह किसके वियोग बाण ने कलेजे को बाँध दिया, यह किसके शोकानल की ज्वालाएँ प्राण-पक्षे के पंख जलाए बाँधती हैं ? हा ! निर्दय काल-यवन के एक ही निष्कर प्रहार ने किस भव्य मूर्ति को तोड़कर हृदय-मंदिर मृता कर दिया ? इत्यादि

[पद्म-पराग, पृ० : ३]

भावात्मक निबध कभी-कभी स्वगत-भाषण का भी रूप ले लेते हैं जबकि लोगक नाटकीय दृग से किसी अदृश्य वस्तु या व्यक्ति को संवोधन करते अपनी भावनाओं का कवित्वपूर्ण और नाटकीय प्रदर्शन करते हैं। प्रस्तु 'आशा' लेख में मातादीन शुक्र लिखते हैं :

आशा ! आशा ! कौन ! कौन ? क्या तुम हो ? नहीं, नहीं तुम तो नहीं हो। मुझे ही भ्रम है जब पहचान पाया। तुम आगा दो। तुम्हारे स्वरूप की, तुम्हारे रूप-लायब की, तुम्हारे आकर्षण-शक्ति की संसार प्रगंमा करतः बा— क्या ये सब गुण तुम्हीं में हैं ? नहीं, नहीं, कदाचिद संसार भ्रम में हो। मुझे तो विरवास नहीं आता। तुम्हारी मूर्ति तो मुझे बड़ी भदंकर जान पड़ती है !

भला सब कहना, तुमने उन्हें (बिद्वानों का समूह) अपने पंगुल में किस तरह पँसा पाया। तुम चाहें बतलाओ चारों न बतलाओ, मुझे यह मात्तम है कि तुम्हारी इस मोहनी मूर्ति पर बाह्यरूप छिदों के आकर्षण से मुख्य सतकारण बहो की तरह दिग्गज भी सम्मद हो होंगे। परंतु होक है, जिह्वार है तुम्हारे ऐसे जीवन की। इत्यादि

[मय्यत, जून १९१९]

इस उद्धरण में रत्नानकर का प्रभाव है। निबधों की इन्हीं रीतों को 'प्रत्यक्ष रीति' और इस प्रकार से निबधों को 'प्रत्यक्ष-निबध' कह सकते हैं। इन भावात्मक लेखों में जब मुहुर कवित्वपूर्ण भावों की रीतों को संवेदन होती है, तब

ये गद्य गीत के नाम से पुकारे जाते हैं। उदाहरण के लिए चतुर्मेन शास्त्री का एक गद्य गीत 'कहाँ जाते हो ?' पढ़िए :

और एक बार तुम आए थे, यही तुम्हारा धुप श्याम रंग था, यही तुम्हारा विनिन्दित अभ्यस्त हास्य था, अधुना मस्ती थी। इसी तरह तुमने तब भी भारत के नर-नारी—सब लोगों का मोह लिया था, कृष्ण पमुना हमकी साक्षी है। इत्यादि

[प्रभा, अगस्त १९२२]

राय कृष्णदास, विनोदी हरि, मदनमोहन मिहिर इत्यादि ने सकलतापूर्वक गद्य-गीत लिखे।

उभयात्मक निबन्ध में भाव और विचार दोनों का सुंदर सामंजस्य मिलता है। यथा, 'रामलीला' में माधव मिश्र लिखते हैं।

जिस दीपक को हम निर्वाणप्राय देखते हैं, निस्संदेह उसकी शोचनीय कथा है, और उससे अंधकार-निवृत्ति की आशा करना बुराशा मात्र है। परंतु यदि हमारी उसमें ममता हो और वह फिर हमारे स्नेह से भर दिया जाय तो स्मरण रहे कि वह प्रदीप वही प्रदीप है जो पहले समय में हमारे स्नेह, ममता और भक्ति-भाव का प्रदीप था। उसमें ब्रह्मांड की भस्मीभूत कर देने की शक्ति है। वह वही ज्योति है जिसका प्रकाश सूर्य में विद्यमान है, एवं जिसका दूसरा नाम अग्नि है और उपनिषद् जिसके लिए पुकार रहे हैं—“तस्य भासा सर्वमिदं विभाति”। इत्यादि

[हिन्दी निबन्ध माला, प्रथम भाग—पृ० ५४]

पूर्णसिंह भी इस प्रकार के चिन्तनात्मक लेख लिखते थे जिनमें भाव और विचार का सुंदर सामंजस्य मिलता है। उनमें गंभीर विचारों को भावात्मक शैली में प्रकट कर देने की अद्भुत क्षमता थी। उन्होंने केवल आधे दर्जन ही निबन्ध लिखे, परंतु विचारों की गंभीरता और शैली की मनोहरता और प्रभाव-शीलता के कारण हिन्दी के उच्च कोटि के निबन्धकारों में उनकी गणना होती है।

कथात्मक, वर्णनात्मक और चिन्तनात्मक निबन्धों के अतिरिक्त हिन्दी में तार्किक अथवा यौक्तिक (Argumentatives) और व्याख्यात्मक

(Expository) निबंध भी लिखे गए, परंतु उनकी संख्या बहुत ही कम है। जगन्नाथप्रसाद चतुर्वेदी का निबंध 'हमारी शिक्षा किस भाषा में हो?' एक तार्किक निबंध है जिसमें लेखक ने युक्तियों द्वारा यह प्रमाणित करने की चेष्टा की है कि हमारी शिक्षा हिन्दी में होनी चाहिए। इसी प्रकार गुलाबराय का 'सर्वोत्तम काव्य' व्याख्यात्मक निबंध का एक सुंदर उदाहरण है जिसमें लेखक ने 'मित्र-मिलन' की व्याख्या करके उसे सर्वोत्तम काव्य बताया है। यथा, वे लिखते हैं :

इस कविता द्वारा जीवन के सारे रहस्य खुल जाते हैं। समस्त दार्शनिक तथा वैज्ञानिक कठिनाइयाँ स्वतः सिद्ध हो जाती हैं। तानों जालों की विभूतियाँ हरतामज्जकवत् दिखाई पड़ती हैं। सर्व संशयों का मूलोच्छेद हो जाता है। इसी प्रकार वे मित्र-मिलन में ही कविता के सब गुण दिखलाते हैं :

सुहृद् साक्षिण्य ही सबसे बड़ा गुण है। मित्र की प्रेम भरी चितवन ही पीयूष धारा टीका है। घरदार हृदयालिन करना ही चाप एवं शंखानुप्रास है। प्रेम प्रतीक्षा अलंकार है और परमानंद ही उसका स्वच्छंद छंद है। इत्यादि 'हास्यरस' नामक निबंध में (नागरी प्रचारिणी पत्रिका, आगस्त १९१५) लेखक ने हास्यरस की व्याख्या करके यह प्रमाणित किया है कि हास्यरस ही नवगमों में सर्वश्रेष्ठ रहा है। यथा :

चाहे मनुष्य मात्र के जीवन में होने वाली भाव जागृति के विचार से देखिए, अथवा उससे होने वाले आनंद और उसके उपयोग की दृष्टि से देखिए, हास्य, करुणा और पीर के तीनों रस गगार रस की अपेक्षा अधिक महत्व के प्रमाणित होंगे, क्योंकि प्रायः हास्य और शोक में ही मनुष्य मात्र का अनुभूत रस हुआ है। इत्यादि

समालोचना

हिन्दी में समालोचना का प्रारम्भ बहुत देर में हुआ। सत्रहवें सहस्रक में नारायण चौधरी 'प्रेमघन' ने 'आनन्द-कादम्बिनी' पत्रिका में लाला श्रीनिवास दास के 'सयोगिता-स्वयंवर' और गदाधर सिन्हा द्वारा अनुवादित 'भग विजेता' की समालोचना की। 'सयोगिता स्वयंवर' में उन्होंने नाटक का दोष दिखाया और 'भग विजेता' में भाषा सज्जी दोष। उस समय तक आलोचना का उद्देश्य केवल दोषों का अन्वेषण होता था। महावीरप्रसाद द्विवेदी ने 'हिन्दी-कालिदास की आलोचना' में लाला साताराम द्वारा अनुवादित कालिदास के ग्रंथों में भाषा-सज्जी दोषों का ही उल्लेख किया। इसके पश्चात् १९०० में ग्रामण्य द्विवेदी जी ने दो और समालोचना-ग्रंथ—'विक्रमाक देव चरित-चर्चा' और 'नैषध-चरित-चर्चा' लिखे जिनमें दो संस्कृत कान्यों का परिचयात्मक निरूपण दिया गया था। बीसवीं शताब्दी में समालोचना का क्षेत्र विस्तृत हो गया और मिश्रबन्धु, महावीरप्रसाद द्विवेदी, किशोरीलाल गोस्वामी, चन्द्रधर शर्मा गुलेरी, श्यामसुन्दर दास और रामचन्द्र शुक्ल आदि अनेक लेखक समालोचना लिखने लगे और क्रमशः समालोचना का महत्त्व बढ़ने लगा और वह साहित्य का एक महत्वपूर्ण और विशेष अंग माना जाने लगा।

सुविधा के लिए समालोचना-साहित्य का चार वर्गों में वर्गीकरण किया जा सकता है। (१) साहित्य-समीक्षा (Literary Reviews), (२) खोज और अध्ययन, (३) समालोचना-सिद्धांत और (४) गंभीर समालोचना।

साहित्यिक-समीक्षा

पुस्तकों की समीक्षा का प्रारम्भ मुद्रण यंत्र के प्रचार के कारण हुआ। इस यंत्र के द्वारा सैकड़ों-हजारों पुस्तकें बहुत कम दामों पर रोज प्रकाशित होने लगीं। समय और द्रव्य की कमी के कारण पाठक सभी पुस्तकों को पढ़ नहीं सकते और यदि सभी पुस्तकें पढ़ने के लिए सुविधाएँ भी हों, तब भी सभी पुस्तकें पढ़ने में किसी की तबीयत न लगेगी और न वह उनसे लाभ ही उठा पायेगा। इसलिए व्यर्थ और अनुपयोगी पुस्तकें न पढ़कर समय और शक्ति के बचाव के लिए यह अत्यंत आवश्यक हो गया कि पाठकों को कोई यह बता सके कि कौन सी पुस्तक पढ़ने योग्य है और कौन व्यर्थ है। इस प्रकार पुस्तकों के आलोचकों की आवश्यकता हुई। फिर विज्ञापन और प्रचार के इस युग

में स्वयं लेखकों को किसी ऐसे साधन की आवश्यकता जान पड़ी जिसके द्वारा वे अपने भावों और पुस्तकों का प्रचार और विज्ञापन सरलतापूर्वक करा सकें, और इसी सुविधा के लिए मासिक पत्र-पत्रिकाओं ने पुस्तक-आलोचना-संबंधी एक अलग स्तंभ (Column) चलाया ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में जयपुर में प्रकाशित होने वाला 'समालोचक', जिसका प्रारंभ १९०२ में हुआ था, पुस्तक की आलोचना करने वाला विशेष पत्र था । 'सुदर्शन' भी, जिसका प्रारंभ १९०० में माधव मिश्र ने बनारस से किया था, पुस्तकों की आलोचनाएँ प्रकाशित करता था । 'सरस्वती' ने 'पुस्तक-परीक्षा' स्तंभ जुलाई १९०४ से प्रारंभ किया, जिसमें सपादक महावीर प्रसाद द्विवेदी स्वयं प्राप्त पुस्तकों पर परिचयात्मक समालोचना लिखते थे । इन पत्र-पत्रिकाओं में समालोचनाएँ और परीक्षा सचा और ईमानदारी के साथ की जाती थीं । उदाहरण के लिए किशोरलाल गोस्वामी के उपन्यासों पर 'समालोचक' की परीक्षा सुनिए :

अब तक हम यही जानते थे कि पवित्र वृं पति-प्रेम के उन चित्रों को जिनका पर्दा अज्ञान के मारे, पवित्रता के ग्याल में कोई मनुष्य या लेखनी नहीं उठा सकता सरे बाजार रखने में पंडित किशोरीलाल गोस्वामी Rev करते हैं, मज्जे लूटते हैं किन्तु अब मालूम हुआ कि बलाकार पाशविक दुष्टाचार, इत्याकाद, विद्रूपण प्रभृति के उद्देगजनक चित्रों में भी यह अधिक रुचि में Wallow करते हैं । इत्यादि

[समालोचक, अगस्त १९०० पृ. ०]

इसी प्रकार महावीरप्रसाद द्विवेदी की भी एक परीक्षा सुनिए :

विज्ञ-दर्शन । इसका दूसरा नाम 'राक्षसी जाया का परिचय' आधुनिक पत्र इस पर नहीं है । इसके कर्ता बरेली निवासी मुलीदास झाड़ी हैं । इसमें मूढ-है । जैसे संस्कृत के प्राचीन पुस्तकों में मूढ है वैसे ही इसमें भी है । उनका भाव भी है । वह भी हिन्दी में है । नम रहने वाले भूत, प्रेत व राक्षसों के विद्रुप करने का दम करने वाले तथा पक्षीरक्षी मन के घनुपादियों के प्रविष्ट बहानों को हमें इसमें जानी ही ने मिली है ।

[विज्ञ, अगस्त १९००]

प्रारंभ में यह पुस्तक-आलोचना ने इन प्रकाशकों के मन में उत्प्रेरणा दी ।

जाती थी, परन्तु ज्यों ज्यों समय बीतता गया त्यों त्यों सचाङ्ग कम होनी गई और प्रचार तथा विज्ञापन की प्रवृत्ति बढ़ने लगी। पराक्षक टलवट्टी के चक्र में पड़कर अपने दल के लेखकों, अथवा अपने मित्रों और समर्थियों का रचनाओं की अतिशय प्रशंसा करने लग गए, चाहे उनमें कोई गुण हो या न हो, और अन्य दलों के लेखकों, तथा जिनसे अनयन हो उनकी रचनाओं का गुण होते हुए भी तीव्र और कठोर आलोचना करने लग गए। इस प्रकार साहित्य-समीक्षा का महत्व बहुत कम रह गया।

अध्ययन और खोज

अध्ययन और खोज का प्रारम्भ प्रधानतः दो कारणों से हुआ। पहला कारण उन्नीसवीं शताब्दी में जागृति की प्रवृत्ति का उदय और प्राचीन शिक्षा और साहित्य का प्रचार है, जब कि शिक्षित समुदाय ने प्राचीन संस्कृत काव्य, नाटक तथा प्राचीन हिन्दी ग्रंथों का अध्ययन प्रारम्भ कर दिया। प्राचीन पंडितों की भांति आधुनिक विद्वान् रचनाओं के केवल पाठमात्र से संतुष्ट नहीं हुए, वरन् वे यह भी जानने का प्रयत्न करने लगे कि अमुक कवि किस समय पैदा हुआ, उसके जीवन की मुख्य कौन कौन सी घटनाएँ हैं, उसकी रचना का उसके जीवन से क्या संबंध है, तथा उसकी रचना पर अन्य किन किन रचनाओं का प्रभाव मिलता है। इस प्रकार नए नए विषयों पर खोज और अध्ययन प्रारम्भ हुआ। सरयूप्रसाद मिश्र ने बंगला से 'भारतवर्षीय संस्कृत-कवियों का समय-निरूपण' नामक ग्रंथ का अनुवाद किया, गंगाप्रसाद अग्नि-होत्री ने मराठी से 'संस्कृत कवि पंचक' का अनुवाद किया, जिसमें संस्कृत के पाँच महाकवियों का समय, जीवन-चरित्र तथा उनकी रचनाओं के गुण-दोष का विवेचन मिलता है। महावीरप्रसाद द्विवेदी ने 'नैषध चरित चर्चा' में कवि श्रीहर्ष के समय-निरूपण और जीवन-चरित्र के साथ ही साथ 'नैषध-चरित' की परिचयात्मक आलोचना भी की। इसी प्रकार 'कालिदास' में भी द्विवेदी जी ने कालिदास के समय-निरूपण इत्यादि का विस्तृत विवेचन किया। संस्कृत काव्य और नाटकों की मूलकथाओं तथा कवियों पर एक दूसरे के प्रभाव का भी अध्ययन होता रहा। अस्तु, किशोरीलाल गोस्वामी ने 'अभिज्ञान शाकुंतल और पद्म-पुराण' लेख में [नागरी प्रचारिणी पत्रिका १९००] यह प्रमाणित करने की चेष्टा की है कि कालिदास ने 'शकुंतला' का कथानक महाभारत से नहीं वरन् पद्मपुराण से लिया। इसी प्रकार 'विक्रमोर्वशी की मूल-कथा' नामक

लेख में चंद्रधर शर्मा गुलेरी ने यह प्रमाणित किया है कि 'विक्रमोर्वशी नाटक' की मूल कथा वेदों से ले गई थी। संस्कृत कवियों तथा काव्यों के अतिरिक्त हिन्दी कवि और काव्यों का भी अध्ययन चलता रहा। गोस्वामी तुलसीदास की जीवनी और रचनाओं पर भी अनेक विद्वानों ने श्रम किया।

खोज और अध्ययन के लिए दूसरी प्ररणा-शक्ति बनारस में नागरी प्रचारिणी सभा की स्थापना से मिली। सभा ने 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' निकाली, जिसमें खोज तथा अध्ययन से पूर्ण सुंदर और शक्तिशाली लेख निकला करते थे। श्यामसुंदर दास और सभा के प्रयत्नों से हिन्दी पुस्तकों की खोज के लिए सरकारी सहायता भी मिलने लगी। श्यामसुंदर दास ने, जो नागरी प्रचारिणी सभा के मंत्री थे, १९०० ई० में संयुक्तप्रात की सरकार की अभिभाविकता में खोज का कार्य प्रारंभ किया। नौ वर्षों तक वे इस काम में लगे रहे, और उन्होंने छः वर्षों की वार्षिक रिपोर्टें तथा अंतिम तीन वर्षों की त्रिवार्षिक रिपोर्टें प्रकाशित कीं। श्यामसुंदर दास के पश्चात् गीत का उत्तरदायित्व श्यामबिहारी मिश्र ने लिया। वे १९०८ से १९२० तक लगभग ग्यारह बारह वर्ष तक बड़े परिश्रम और उत्साह में कार्य करते रहे, और उन्होंने दो त्रिवार्षिक रिपोर्टें प्रकाशित कराईं। उनके पश्चात् शुक्रदेवबिहारी मिश्र ने लगभग छेड़ वर्ष तक यह काम संभाला। इस राज कार्य में बड़े हज़ार ऐसी हिन्दी पुस्तकों का पता चला जिन्हें जनता एक दम भूल गई थी। कितनी ही प्रसिद्ध पुस्तकों की प्रतिलिपि प्रकाशित हुई और उनका अध्ययन हुआ। इस प्रकार इस खोज कार्य से हिन्दी साहित्य की विशेष उन्नति हुई।

खोज के अतिरिक्त 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' में गंभीर और विद्वत्पूर्ण लेख भी निकलते रहे। राधाकृष्ण दास ने नागरीदास का जीवन-चरित्र लिखा, और 'मुसलमानी दफ्तरों में हिन्दी' नाम का एक गोजपूर्ण तथा गंभीर लेख लिखा। पत्रिका के तीसरे भाग (१८९९ में) एतद्दिन प्रीत का 'तोमर' तुलसीदास का चरित्र' निकला और चतुर्थ भाग (१९००) में राधाकृष्ण दास ने सूरदास के जीवन पर प्रकाश डाला। १९०० में श्यामसुंदर दास ने खोज में प्राप्त 'वीरलदेव रामों' का विस्तृत विवरण तथा मुठ्ठी देवप्रसाद ने 'दृष्टांत राज रातो' का संक्षेप प्रकाशित किया। छठी भाग में श्यामसुंदर दास ने 'हिन्दी का साहित्य' नामक एक बहुत ही सुंदर लेख भी लिखा। अनेक नई नई गोली और समस्त्यों का 'पत्रिका' में विद्वत्पूर्ण लेख मिले। 'दृष्टांत राज रातो' का प्रामाणिकता के रूप में हीर-हंकर है।

श्रीभा, मोहनलाल विष्णुलाल पाण्ड्या तथा श्यामसुन्दर राम ने विचारपूर्ण और गंभीर लेख निकाले और तुलसीदास के जीवन-चरित्र के सत्रथ में मिश्रबन्धु, इन्द्रदेव नारायण तथा अन्य विद्वानों के लेख प्रकाशित हुए। शुक्रदेवबिहारी मिश्र का 'हिन्दी का महत्त्व', रामावनार शर्मा का 'मुद्गरानन्द-चरितावली', जगन्मोहन वर्मा का 'हिन्दी पर प्राकृत भाषाओं का प्रभाव', 'अशोक के अभिलेख' और 'विवाह का इतिहास'; चन्द्रधर शर्मा गुलेरी की 'पुरानी हिन्दी', गणपति जानकीराम दुबे का 'गुजराती साहित्य का विकास' और पूर्णचन्द्र नाहर का 'प्राचीन जैन हिन्दी साहित्य' जैसे कुछ बहुत ही गंभीर और विद्वत्पूर्ण लेख 'पत्रिका' में छपे।

विविध हिन्दी पुस्तकों की खोज और अध्ययन तथा सर्व-कमेटियों की रिपोर्टों के प्रकाशन से हिन्दी साहित्य का इतिहास लिखने में बहुत सहायता मिली। इस दिशा में मिश्रबन्धु - गणेशबिहारी मिश्र, श्यामबिहारी मिश्र और शुक्रदेव-बिहारी मिश्र ने बहुत ही सराहनीय कार्य किया, और १९१३ में 'मिश्रबन्धु-विनोद' तीन भागों में प्रकाशित कराया। मिश्रबन्धुओं के पहले भी तासी, शिवसिंह सेगर और सर जार्ज ग्रियर्सन ने हिन्दी साहित्य के इतिहास-सम्बन्धी ग्रंथ लिखे थे किन्तु वे बहुत सक्षिप्त और साधारण थे। मिश्रबन्धुओं ने लगभग १६०० पृष्ठों में ३७५७ कवि और लेखकों का विवरण दिया। इतना ही नहीं उन्होंने हिन्दी साहित्य की रचनाओं को चार विशिष्ट कालों में विभाजित करके प्रत्येक काल का सामान्य परिचय दिया तथा प्रसिद्ध कवियों की समालोचनाएँ भी लिखीं। १९०५ में जब इसका द्वितीय संस्करण हुआ तब यह चार भागों में प्रकाशित हुआ और लगभग ४५०० लेखकों के विवरण इसमें हो गए। 'मिश्रबन्धु-विनोद' ने हिन्दी साहित्य के इतिहास के अध्ययन की नींव डाली।

समालोचना-सिद्धांत

हिन्दी में समालोचना-सिद्धांतों की मुख्य तीन शाखाएँ हैं। प्रथम शाखा संस्कृत-समालोचना-सिद्धांतों की है। संस्कृत का अलंकार-शास्त्र बड़ा ही आकर्षक है। संस्कृत के आचार्यों ने समालोचना के विविध सिद्धांतों का वैज्ञानिक विश्लेषण बड़े परिश्रम से विस्तारपूर्वक किया। संस्कृत में समालोचना की पाँच विशिष्ट शाखाएँ थीं। भरत ने रसवाद का प्रतिपादन किया जिसे विश्वनाथ कविराज ने भी माना। आनन्दवर्धनाचार्य और मम्मटाचार्य ने ध्वनिवाद का प्रतिपादन करके काव्य को ध्वनि-प्रधान माना। दक्षी और भामह ने अलंकारों

की प्रधानता मानी, वामन ने रीति-शाखा का प्रतिपादन किया और कुंक ने वक्रोक्ति को काव्य का प्राण बताया। हिन्दी के रीतिकाल में कवि आचार्यों ने रस और अलंकार की श्रेष्ठता स्वीकार की और अनेक कवियों ने रस और अलंकारों के लक्षण और उदाहरण उपस्थित किए। आधुनिक काल में भी रस और अलंकार की प्रधानता स्वीकार की गई यद्यपि कुछ लोग ध्वनि के भी पक्षपाती थे। रसों पर बाबूराम वित्थरिया का 'नवरस' निकला। अलंकारों पर कन्हैयालाल पोद्दार का 'अलंकार-प्रकाश', अर्जुनदास केडिया का 'भारती-भूषण', लाला भगवानदीन का 'अलंकार-मंजूषा' प्रसिद्ध पुस्तकें हैं। कन्हैयालाल पोद्दार के 'काव्य-कल्पद्रुम' में ध्वनि, रस, अलंकार, गुण, दोष इत्यादि सभी का सुंदर और स्पष्ट विश्लेषण किया गया है। छंदों पर जगन्नाथप्रसाद 'भानु' ने 'छंद-प्रभाकर' नाम की पुस्तक लिखी। शालिग्राम शान्नी ने विश्वनाथ कविराज के 'साहित्य-दर्पण' का अनुवाद किया। केशव की 'कवि प्रिया' और 'रसिक-प्रिया' की टीकाएँ भी प्रकाशित हुईं। नाट्य-शान्ति पर श्यामसुंदर दास ने 'भारतीय नाट्य-शास्त्र' नाम का एक सुंदर लेख लिखा।

समालोचना-सिद्धांतों की द्वितीय शाखा पाश्चात्य समालोचना के सिद्धांतों की है। हिन्दी में इस शाखा का प्रारंभ जगन्नाथ दास 'रत्नाकर' द्वारा १८८७ में हुआ जब कि उन्होंने अंगरेज़ी कवि 'पोप' के 'एसेज़ ऑन क्रिटिसिज़्म' (Essays on Criticism) का अनुवाद 'समालोचनादर्श' के नाम से किया। इसके पश्चात् छोटे-छोटे स्वतंत्र निबंधों के रूप में पाश्चात्य समालोचना के सिद्धांतों का प्रतिपादन मासिक-पत्रों में समय-समय पर होता रहा परन्तु कोई पुस्तक इस संध में नहीं निकली। पदुमलाल पुजालाल चट्टोपाध्याय ने अपने 'विश्व-साहित्य' में कहीं कहीं पाश्चात्य सिद्धांतों का अन्वय प्रतिपादन किया है।

था। द्विजेन्द्रलाल राय का 'कालिदाम और भवभूति' इस प्रकार की एक अपूर्व रचना है।

गंभीर समालोचना

साहित्यिक कृतियों की समालोचना मिश्रबधु और महावीरप्रसाद द्विवेदी से प्रारम्भ हुई। महावीरप्रसाद द्विवेदी ने 'विक्रमादित्य-चरित-चर्चा' और 'नैषध-चरित-चर्चा' में संस्कृत काव्यों का अध्ययन और समालोचना की, परन्तु मिश्रबधु ने हिन्दी काव्य और हिन्दी कवियों की आलोचना का नियम बनाया। मिश्रबधुओं की पहली समालोचना 'हम्मौर-इठ' काव्य पर 'सरस्वती' में मितसर १९०० में प्रकाशित हुई और इसके पश्चात् नवम्बर १९०० में भीमर पाठक की समालोचना निकली। परन्तु उनकी पहली प्रिण्ट समालोचना १९०४ में 'समालोचक' में महाकवि भूषण पर निकली। उनकी समालोचना का आधार प्राचीन संस्कृत आचार्यों द्वारा प्रतिपादित विविध सिद्धांत और नियम थे और वे प्रत्येक कवि और काव्य में यह दिखलाने का प्रयत्न करते कि उसमें रसों का निरूपण, अलंकारों का प्रयोग, गुणों की व्यवस्था और दोषों का परिहार किस सीमा तक हो सका है और हमी के आधार पर वे उसकी सफलता अथवा विफलता का अनुमान लगाते थे। उदाहरण के लिए 'हम्मौर-इठ की समालोचना' लीजिए। उसमें समालोचना का क्रम इस प्रकार है: (१) रस-निरूपण (२) गुण-वर्णन और (३) दोष वर्णन। समालोचना का यह ढंग बहुत प्राचीन है। इसी ढंग से मम्मटाचार्य ने श्रीहर्ष की और श्रीपति ने केशवदास की समालोचना की थी। मिश्रबधुओं ने उसी प्राचीन रीति का पुनरुत्थान किया यद्यपि समय की गति और रुचि के अनुसार कुछ परिवर्तन भी कर दिए।

मिश्रबधुओं की सबसे महान् कृति उनका 'हिन्दी नवरत्न' था जो १९१०-११ में प्रकाशित हुआ। इसमें हिन्दी के नौ सर्वोत्तम कवियों पर विस्तार पूर्वक समालोचना की गई थी। १९२५ में द्वितीय संस्करण में कबीर को भी नवरत्नों में स्थान मिला और भूषण तथा मतिराम दोनों भाई त्रिपाठी बधु के नाम से एक कर दिए गए। इस पुस्तक ने हिन्दी समालोचना-साहित्य में क्रांति मचा दी। वास्तव में यह अपने ढंग की पहली पुस्तक थी। सुयोग्य समालोचकों ने कवियों के अंतरंग और बहिरंग दोनों पक्षों की विशद समालोचना उपस्थित की। एक ओर तो वे देव कवि के बहिरंग के स्रवध में लिखते हैं :

देव ने घनाक्षरियों सवैयों से अधिक रची हैं। उत्तमता में भी वे नवैयों से न्यून नहीं हैं। इनकी कविता से पृष्ठ के पृष्ठ पड़ते चले जाइए, प्रायः कोई छुरा छंद न पाइयेगा।

दूसरी ओर वे सूरदास के सवष में लिखते समय कवि के अंतरंग तक पहुँच जाते हैं। यथा :

सूरदास की कविता में सर्वप्रधान गुण यह है कि उसके पद से कवि की अटल भक्ति झलकती है—प्रत्येक मनुष्य का काव्य तभी उत्कृष्ट होता है, जब वह सच्चा होता है। सच्ची कविता तभी होती है, जब कवि जो उस पर बीते, अथवा जो उसमें उसके चित्त में उठें, या जो भाव उसके चित्र में भरे हों, नहीं का वर्णन करे। इत्यादि

इसमें अँगरेजी समालोचक मैथ्यू आरनॉल्ड के उदात्त गभीरता (High-seriousness) की प्रतिध्वनि मिलती है। लाला भगवानदीन भी समालोचना की प्राचीन पद्धति के पक्षपाती थे परंतु वे काव्य में अलंकार की ही प्रधानता स्वीकार करते थे और टडो तथा केशवदाम की शाखा के आचार्य-समालोचक थे।

प्राचीन पद्धति के पश्चात् प्रभाववादी (Impressionistic) अथवा स्वप्नवादी (Romantic) समालोचना का काल आता है। प्राचीन आचार्यों के सिद्धांतों और नियमों के स्थान में इस पद्धति ने व्यक्तिगत भावनाओं और रुचि की प्रधानता दी और प्राचीन आचार्यों के स्थान पर व्यक्तिगत सम्मति का सम्मान बढ़ चला। प्रभाववादी समालोचक उस मनुष्य में

अब चाहे इसे छायापहरण समझिए, या अर्थापहरण कहिए, या अनुवाद नाम रखिए, जो कुछ भी हो है अद्भुत जीवा ! इसमें अच्छा हो ही नहीं सकता । इस पर पदावली कितनी अतिमधुर है, अनुपास का रूप कितना मनोहर है कि सुनते ही मनगा है इत्यादि

और 'सतसई-सहार' में वे ज्वालाप्रसाद मिश्र की टीका में निराश होकर कहते हैं :

हा व्रजभाषे ! क्या तू अपनी गूँसी ही दुर्दशा देखने को अब तक घड़ी हुई थी ? तेरे वह सुदिन कष्टों गए, जब सूरदास, विहारी दास, हरिरचंद्र और व्यास जैसे सुकवि अपनी अपनी सुन्दर और नवीन रचनाओं से तुझे अलंकृत करते थे । इत्यादि

इस समालोचना-पद्धति में सबसे बड़ी कमी यह है कि यदि समालोचक की व्यक्तिगत भावना और रुचि व्यापक हुई और वह अपनी समालोचना कवित्वपूर्ण सुंदरतम प्रभावशाली शैली में प्रस्तुत कर सका तो समालोचना सुंदर और प्रभावशाली प्रतीत होता है, परंतु यदि व्यक्तिगत भावना और रुचि संकुचित हुई और शैली प्रभावशाली और कवित्वपूर्ण न हुई तो समालोचना बहुत भद्दी और बुरी जान पड़ती है । कविता में गीति-काव्य का जो महत्व है वही समालोचना में प्रभाववादी समालोचना का । एक अंगरेजी समालोचक ने प्रभाववादी समालोचक के लिए लिखा है :

Eloquently exhibiting his own sensibilities in animated prose.

अर्थात्—अपनी ही भावनाओं की ओजपूर्ण गद्य में विशद व्यञ्जना । कवित्वपूर्ण और प्रभावशाली शैली में लिखे जाने पर प्रभाववादी समालोचना साहित्यिक दृष्टि से महान् रचनाएँ कहलाती हैं, परंतु समालोचना की दृष्टि से उनका महत्व बहुत ही कम होता है । विश्वकवि रवीन्द्रनाथ ठाकुर की 'शकुंतला' और 'कुमार-संभव' पर प्रभाववादी समालोचनाएँ साहित्य की दृष्टि से उच्चतम कोटि की रचनाएँ हैं, परंतु समालोचना की दृष्टि से उनका प्रभाव बहुत कम पड़ता है । इसी प्रकार पद्मसिंह शर्मा की 'बिहारी की सतसई' विशुद्ध साहित्य की दृष्टि से एक सराहनीय और अद्भुत कृति है, परंतु समालोचना की दृष्टि से वह एकांगी और प्रभावहीन है ।

समालोचना के विकास की अंतिम सीढ़ी रामचंद्र शुक्ल की वैज्ञानिक पद्धति है। रामचंद्र शुक्ल के अनुसार समालोचक का प्रथम और मुख्य कर्तव्य कवि वा लेखक को भली भाँति समझना है। किसी कवि अथवा लेखक को समझने और उस पर अपनी सम्मति देने के लिए कवि के जीवन-चरित्र की विविध बातें, उनका समय, वह किस वातावरण में पला और बढ़ा इत्यादि का जानना बहुत आवश्यक है। उदाहरण के लिए जायसी को ले लीजिए। जायसी की कविता समझने के लिए यह जानना आवश्यक है कि वह उस युग में पैदा हुआ था जब दो भिन्न धर्मों और सस्कृतियों के संपर्क में एक नए धर्म और सस्कृति की सृष्टि हो रही थी, जब उदारचेता मुसलमान हिन्दू जनता के संपर्क में आ रहे थे और अपने धर्म की अच्छाइयाँ और सूफी धर्म का तत्व हिन्दुओं को समझा रहे थे। बिना इतनी भूमिका के, और बिना जायसी के जीवन-चरित्र के ज्ञान के जायसी की कविता के भावों का ठीक ठीक समझना अत्यंत कठिन है। इस प्रकार किसी कवि अथवा लेखक के अध्ययन के लिए उन सभी बातों का जानना आवश्यक है जिनसे उसके भाव, विचार तथा दृष्टिकोण पर प्रकाश पड़ता हो। रामचंद्र शुक्ल ने किसी कवि पर समालोचना लिखने के पहले उसके काव्य के साथ ही साथ उसका जीवन-चरित्र, वह समाज जिसमें वह रहता था, साहित्यिक परंपरा जिसे वह मानता था, वह समय और वातावरण जिसमें वह पैदा हुआ तथा उनके प्रभाव इत्यादि बातों का भी अध्ययन किया। सक्षेप में वे कवि और जनता के बीच एक माध्यम (Interpreter) के समान थे। उन्होंने तीन समालोचनाएँ लिखी— प्रथम 'जायसी-ग्रंथावली' (१९०२) की भूमिका में जायसी की, द्वितीय 'तुलसी-ग्रंथावली' तृतीय भाग (१९२३) की भूमिका में तुलसीदास की और तृतीय 'भ्रमर-गीत-सार' (१९२५) की भूमिका में छंदोदास की। इन तीनों समालोचनाओं में उनका वही वैज्ञानिक ढंग है। वे कवियों के समय और वातावरण तथा उनके जीवन-चरित्र से प्रारंभ करते कवि की प्रतिभा तथा मूल्य का समालोचना करते हैं।

हिन्दी के समालोचना-साहित्य के विकास के दो तत्व गणित हैं। एक मूल समालोचक के लिए इन तीनों पद्धतियों का पूर्ण ज्ञान होना आवश्यक है, क्योंकि इन तीनों पद्धतियों में कुछ न कुछ समानता है और तीनों के पूर्ण ज्ञान से ही वास्तविक समालोचना संभव है। रामचंद्र शुक्ल वैज्ञानिक पद्धति के साथ ही प्राचीन पद्धति के भी पूर्ण ज्ञान से और उनमें इन दोनों पद्धतियों

का सुंदर सामंजस्य मिलता है। श्यामसुंदर दास की समालोचनाओं में भी इन दोनों पद्धतियों का सामंजस्य है। उनकी समालोचना पक्षपातविहीन, समुचित और सुसंगत होती है। महावीरप्रसाद द्विवेदी ने समालोचना लिखना १९०० से ही प्रारंभ कर दिया था, परंतु भाषा का व्यवस्था में व्यस्त रहने के कारण उन्हें समालोचना के लिए अधिक समय नहीं मिला और वे केवल 'कालिदास की निरकुशता' तथा कालिदास पर कुछ माधारण्य समालोचनात्मक निबंध और पुस्तक-परीक्षा मात्र लिख सके, परंतु उनमें समालोचना के लिए उपयुक्त प्रतिभा थी। उनकी प्रभाववादी अथवा दमन्युवादी समालोचना 'नैयच चरित चर्चा' में मिलती है जहाँ उन्होंने कविताओं पर 'यद भाव ।' 'यद पय बहुत ही सरस है' इत्यादि आलोचनाएँ की हैं। कालिदास की आलोचना में उन्होंने अपने प्राचीन-पद्धति के ज्ञान का भी प्रकाशन किया। उन्होंने वैज्ञानिक पद्धति पर समालोचनाएँ नहीं लिखीं।

उपरोक्त समालोचकों के अतिरिक्त पदुमलाल पुन्नालाल ब्रह्मी, कृष्ण-बिहारी मिश्र, अक्षयवट मिश्र, राजवहादुर लमगोड़ा, गिरधर शर्मा इत्यादि अनेक लेखकों ने समालोचनात्मक लेख और निबंध लिखे। इन लोगों की समालोचनाएँ अधिकांश प्राचीन पद्धति की अथवा प्रभाववादी हैं और कहीं कहीं इन दोनों का सुंदर सामंजस्य भी मिलता है, परंतु वैज्ञानिक समालोचना इनमें से किसी ने भी नहीं की।

विशेष

हिन्दी समालोचना की एक विशेषता तुलनात्मक समालोचना है। इसका प्रारंभ पद्मसिंह शर्मा ने किया जब कि उन्होंने 'सरस्वती', जुलाई १८७७ में बिहारी और फारसी कवि सादी की तुलनात्मक समालोचना प्रकाशित की। 'सरस्वती' की उसी संख्या में पद्मसिंह का एक और लेख भिन्न भाषाओं के समानार्थी पद्य निकला जो कई संख्याओं में निकलता रहा और १९११ में समाप्त हुआ। फिर उन्होंने 'सरस्वती', जुलाई १९०८ में 'संस्कृत और हिन्दी कविता का बिम्ब-प्रतिबिम्ब-भाव' नामक लेख लिखा जो कई संख्याओं में निकलने के पश्चात् १९१२ में समाप्त हुआ। 'सरस्वती', अगस्त, १९०९ में उन्होंने 'भिन्न भाषाओं की कविता का बिम्ब-प्रतिबिम्ब-भाव' लेख निकाला। परंतु हिन्दी साहित्य में तुलनात्मक समालोचना का वास्तविक प्रारंभ मिश्रबधुओं के 'हिन्दी नवरत्न' से हुआ जिसमें उन्होंने हिन्दी के नौ

सर्वोत्तम कवियों की तुलनात्मक समालोचनाएँ लिखीं। इसी ग्रंथ में उन्होंने यह भी लिखा था कि देव, तुलसी और सूर समान श्रेणी के कवि हैं (द्वितीय संस्करण में उन्होंने इसे बदल कर तुलसी को प्रथम, सूर को द्वितीय और देव को तृतीय स्थान दिया) और वे विहारी, भूपण, मतिराम इत्यादि कवियों से श्रेष्ठ हैं। इस बात पर बहुत ने विद्वान् नाराज़ हुए। पद्मसिंह शर्मा ने 'विहारी की सतसई' प्रथम भाग में विहारी की कविता की तुलना संस्कृत 'आर्या सप्तशती', 'शमरुक शतक' तथा 'गाथा सप्तशती' से और हिन्दी, उर्दू तथा फारसी के शृंगार कविता की कविता से भी की और इस परिणाम पर पहुँचे कि विहारी शृंगार रस के सर्वश्रेष्ठ महाकवि हैं। इस समालोचना का उत्तर कृष्णविहारी मिश्र ने अपने 'देव और विहारी' ग्रंथ में बढ़ी विद्वत्ता के साथ दिया और यह प्रमाणित किया कि देव विहारी से श्रेष्ठ कवि हैं। इसका उत्तर में लाला भगवानदा ने 'विहारी और देव' नामक ग्रंथ लिखा और इस प्रसार यह प्रमाणित करने का प्रयत्न किया कि विहारी देव से श्रेष्ठ हैं। क्रमशः देव विहारी के भक्तों में दलबद्ध होने लगी और लोगों में मनोमालिन्य बढ़ने लगा। भाग्यवश भगवानदा के पश्चात् यह भद्दा भगदा लगनग समाप्त हो गया। परन्तु तुलनात्मक समालोचना की पद्धति हिन्दी में जगज्ज्वलता रही और समय समय पर पत्रिकाओं में इस प्रकार के लेख निकलने रहे। कृष्णविहारी मिश्र का 'विहारी और दास' नामक लेख जो 'मयौदा' (१९२६) में प्रकाशित हुआ था विहारी और दास की तुलनात्मक समालोचना से स्वयं रचना था।

हिन्दी समाजीकन की दूसरी विशेषता हिन्दी के सर्वमशु महाकवि तुलसीदास का साहित्य था। सर जार्ज ग्रिथरन, एटकिन, ब्रधन इत्यादि अंगरेजी विद्वानों ने तुलसीदास की तुलकाष्ट से प्रशंसा की, और हम प्रचार हिन्दी के विद्वान् भी तुलसीदास की कविता का और विशेषतया 'समस्त-नामस' का प्रशंसन करने लगे। अंगरेजी में मेकस्पियर पर एक अलग साहित्य बन चुका है। हिन्दी के शिद्धि, विद्वान् तुलसीदास का भी उर्ध्व प्रचार का साहित्य देखना चाहते थे। इस निमित्तपुष्पों ने 'नदर' में तुलसीदास का 'तुलसी मेकस्पियर' में करते उन्हें अंगरेजी नाट्यकार से बड़ा, साहित्य हेतु प्रस्तावित किया। जिस कथा था, तुलसी नदरपुष्पों ने तुलसीदास के नाम, दृष्टिकोणों से समाजीकन विद्वानों प्रशंसन का ही। जिस में तुलसी, तुलसीदास पर लिखा, जिस में तुलसी पर, जिस में तुलसी 'समस्त-नामस' का लिखा, जिस में तुलसी 'समस्त-नामस' का,

किसी ने सनकी भक्ति पर लिखा, किसी ने उनके दार्शनिक विचारों पर । १९२३ में तुलसीदास की मृत्यु की त्रिशत जयंती के अवसर पर नागरी प्रचारिणी सभा ने तीन भागों में 'तुलसी-ग्रन्थवली' प्रकाशित कराई । इसके तीसरे भाग में हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ महाकवि पर विविध समालोचनाएँ और श्रद्धाजलियाँ एकत्रित की गई ।

परन्तु सब कुछ कहने के पश्चात् यह स्वीकार करना ही पड़ेगा कि हिन्दी में समालोचना साहित्य का समुचित विकास न हो सका । पन्चोद वर्षों में कठिनता से एक दर्जन अन्धी पुस्तकें इस शाखा में प्रकाशित हुईं । यह सत्य है कि विकास के इस युग में जब कि कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी इत्यादि सभी क्षेत्रों में मौलिक रचनाओं का क्रम चल रहा था, समालोचना की ओर लोगों ने पूरा ध्यान भी नहीं दिया, फिर भी समालोचना साहित्य का एक विशेष अंग है और इस क्षेत्र का भी विकसित होना आवश्यक था ।

उपसंहार

बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य के विकास की मुख्य विशेषता यह है कि यह एक वृद्ध की भाँति हुआ जिसमें अनेक शाखाएँ थीं और प्रत्येक शाखा का संबंध एक दूसरे से था और प्रत्येक शाखा को उस और प्रेरणा-शक्ति एक ही उद्गम स्थान से मिलती रही।

रीतिकाल में साहित्य का विकास पर्यंत की भाँति हुआ नहीं परन्तु एक तह के ऊपर दूसरी तह, उसके ऊपर तीसरी तह और इस प्रकार ढेर लगता रहा। रीतिकालीन स्थिर विंगन (Static development) के विपरीत आधुनिक काल के गत्यात्मक विकास (Dynamic development) मिलता है। इस साहित्य-वृद्ध में सभी दिशाओं में शाखाएँ फूटी और प्रत्येक शाखा की स्वतंत्र उत्पत्ति और पूर्ण विंगन हुआ, फिर भी सभी शाखाओं में विधान की एकरा (Unity of design) रही जाती है। इस प्रकार के विकास के लिए यह समस्त अत्यंत उपयुक्त था। कला की उत्पत्ति, शिक्षा के प्रकार और प्राचीन ज्ञान और साहित्य के प्रकार से भूमि प्रत्येक तरह तैयार हो गई थी। पश्चिमी भाषों, विचारों और आदर्शों ने बहुत जगह तक प्रभाव डाला। ऐसे समय पर भारतीय साहित्य ने आधुनिक हिन्दी साहित्य का बीज बोना और हमने अनेकों पर उत्तरी साहित्यों और भाषाओं से हमने बहुत सीखी और जगहों से सुशिक्षित रचना, और आज के भारतीय प्रभाव हिन्दी, उर्दू, संस्कृत और सिन्धु जैसे उल्लाहों और तत्त्वों साहित्य में मिली है। हमने अनेकों पर हमने सीखा और वे हमने अनेकों आदर्शों में मिले

किसी ने उनकी भक्ति पर लिखा, किसी ने उनके दार्शनिक विचारों पर । १९२३ में तुलसीदास की मृत्यु की त्रिशत जयंती के अवसर पर नागरी प्रचारिणी मण्डल ने तीन भागों में 'तुलसी ग्रन्थवली' प्रकाशित कराई । इसके तीसरे भाग में हिन्दी के सर्वश्रेष्ठ महाकवि पर विविध समालोचनाएँ और श्रद्धाजलियाँ एकत्रित की गईं ।

परन्तु सब कुछ कहने के पश्चात् यह स्वीकार करना ही पड़ेगा कि हिन्दी में समालोचना साहित्य का समुचित विकास न हो सका । पन्चीस वर्षों में कठि-
नता से एक दर्जन अच्छी पुस्तकें इस शाखा में प्रकाशित हुईं । यह सत्य है कि विकास के इस युग में जब कि कविता, नाटक, उपन्यास, कहानी इत्यादि सभी क्षेत्रों में मौलिक रचनाओं का क्रम चल रहा था, समालोचना की ओर लोगों ने पूरा ध्यान भी नहीं दिया, फिर भी समालोचना साहित्य का एक विशेष अंग है और इस क्षेत्र का भी विकसित होना आवश्यक था ।

उपसंहार

बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य के विकास की मुख्य विशेषता यह है कि यह एक वृत्त की भाँति हुआ जिसमें अनेक शाखाएँ थीं और प्रत्येक शाखा का संबंध एक दूसरे से था और प्रत्येक शाखा को रस और प्रेरणा-शक्ति एक ही उद्गम स्थान से मिलती रही।

ऐतिहासिक में साहित्य का विकास पर्वत की भाँति हुआ जहाँ पत्थर की एक तह के ऊपर दूसरी तह, उसके ऊपर तीसरी तह और इस प्रकार देर लगता रहा। ऐतिहासिक स्थिर विकास (Static development) के विपरीत आधुनिक काल के गत्यात्मक विकास (Dynamic development) मिलता है। इस साहित्य-वृत्त में सभी दिशाओं में शाखाएँ फूटीं और प्रत्येक शाखा की स्वतंत्र उत्पत्ति और पूर्ण विकास हुआ, फिर भी सभी शाखाओं में विधान की एकता (Unity of design) पाई जाती है। इस प्रकार के विकास के लिए यह समय अत्यंत उपयुक्त था। जनता की जागृति, शिक्षा के प्रसार और प्राचीन ज्ञान और साहित्य के प्रचार से भूमि अच्छी तरह तैयार हो गई थी। पश्चिमी भावों, विचारों और आदर्शों ने खाद का काम किया। ऐसे शुभ अवसर पर भारतेन्दु हरिश्चंद्र ने आधुनिक हिन्दी साहित्य का बीज बोया और इसके पनपने पर उत्साही व्यक्तिओं और संस्थाओं ने इसे बहाव दिरोषों और बाधाओं से मुक्ति दिलाया, और अंत में महावीर प्रसाद द्विवेदी, राममंथन दास और मिथुनचंद्र वैने उत्साही और त्यागी साहित्य-सेवियों ने समस्त-समय पर इसे सींचा और वे इसकी समुचित काट-छाँट भी करते

रहे। फल यह हुआ कि केवल पन्चोस वर्षों में ही हिन्दी साहित्य रूपी वृक्ष पूर्ण विकसित अवस्था को प्राप्त हुआ।

आधुनिक हिन्दी साहित्य को मुख्य तीन शाखाएँ हैं: (१) उपयोगी साहित्य, (२) पत्र पत्रिकाएँ और (३) गंभीर साहित्य।

उपयोगी साहित्य

कहा जाता है कि प्राचीन काल में भारतवर्ष में उपयोगी साहित्य था ही नहीं, परन्तु यह बात ठोक नहीं क्योंकि संस्कृत में कितनी ही पुस्तकें उपयोगी विषयों पर लिखी गई थीं। कामसूत्र, गणसूत्र, चरक और सुश्रुत के आयुर्वेद, मनु, पराशर इत्यादि की स्मृतियाँ, अर्थ-शास्त्र, अठारह पुराण, पट्दर्शन, भाष्य तथा गणित, ज्योतिष और शिल्प कला आदि पर अनेक पुस्तकें मिलती हैं। परन्तु हिन्दी अथवा अन्य आधुनिक साहित्यों में उपयोगी साहित्य की रचना बहुत कम हुई। इसका कारण यह था कि आयुर्वेद, ज्योतिष, दर्शन, पुराण इत्यादि उपयोगी साहित्य ब्राह्मणों के पेशे में शामिल हो गया था और वे इसी के आचार पर अपनी गोटी कमाया करते थे। इसलिए उन्होंने इस ज्ञान भंडार को जनता से पृथक् रखने के लिए इसे हिन्दी तथा अन्य भाषाओं में रूपांतरित नहीं होने दिया। जनता केवल खेती-बाड़ी और व्यापार के अतिरिक्त कुछ न जानती थी और न जानने की इच्छा ही करती थी। हाँ, धर्म सर्वसाधारण की संपत्ति था इसी कारण धार्मिक पुस्तकें हिन्दी में भरपूर मात्रा में मिल जाती हैं।

उन्नीसवीं शताब्दी में भारतवर्ष में अंगरेज़ी राज्य की स्थापना हुई जिससे देश की आर्थिक, राजनीतिक और व्यापारिक अवस्था में एक अभूतपूर्व परिवर्तन हुआ। अभी तक हम ईश्वर, स्वर्ग और मोक्ष को ही सब कुछ समझते थे परन्तु अब रूपया ही सब कुछ हो गया। रेल, तार, डाक, मोटर ब्रिजली इत्यादि के अद्भुत युग में प्रत्येक मनुष्य को विज्ञान, यंत्र-संचालन विद्या, आधुनिक समाज-शास्त्र इत्यादि का थोड़ा बहुत ज्ञान प्राप्त करना आवश्यक हो गया। रेल के द्वारा दूरी कम हो गई और हम थोड़े ही समय में बहुत दूर आ जा सकते थे। राष्ट्रीयता की भावना ने हममें अपने अती गौरव का इतिहास जानने की प्रेरणा उत्पन्न की और इस प्रकार हम इतिहास, भूगोल, अर्थशास्त्र, विज्ञान और व्यापार इत्यादि का अध्ययन प्रारंभ किया। प्राचीन काल में उपयोगी साहित्य के अभाव की विषमता

और आधुनिक काल में हमका प्राधान्य देखकर हम कह सकते हैं कि आधुनिक युग उपयोगी साहित्य का युग है।

परंतु यद्यपि यह युग उपयोगी साहित्य के लिए विशेष उपयुक्त है, फिर भी हिन्दी में उपयोगी साहित्य की अवस्था बहुत ही दौन है। यह सब है कि पत्र-पत्रिकाओं में उपयोगी विषयों पर प्रायः लेख निकलते ही रहते हैं और कुछ छोटी-मोटी पुस्तकें भी प्रकाशित हो गई हैं। परन्तु वे लेख और ग्रंथ किसी काम के नहीं और जो लोग अँगरेजी पढ़ सकते हैं वे उन्हें देखना भी पसंद नहीं करते। सरकार की शिक्षा-नीति और स्कूल, तथा कॉलेजों में शिक्षा का माध्यम अँगरेजी होने के कारण विद्वान् और अच्छे लेखक सर्वदा अँगरेजी में ही लिखना पसंद करते हैं, क्योंकि एक तो वे पारिभाषिक शब्दों (Technical terms) के अनुवाद की कठिनाई से बच जाते हैं और दूसरे पुस्तकों की बिक्री में रुका भी अँगरेजी पुस्तकों में ही अधिक आता है। हिन्दी में अँगरेजी न जानने वालों के लिए साधारण और प्राग्भिक पुस्तकें कुछ अवश्य हैं परन्तु उच्च श्रेणी की पुस्तकों का नितात प्रभाव है।

उपयोगी साहित्य मुख्य तीन वर्गों में विभाजित किया जा सकता है :

(१) उपयोगी साहित्य की वे शाखाएँ जो भारत में प्राचीन काल में भी थी, जैसे दर्शन, तर्क, धर्म और आयुर्वेद।

(२) उपयोगी साहित्य की वे शाखाएँ जो भारत के लिए नवीन थीं, प्रथम यदि बिलकुल नहीं न थी तो इतना पर्युष या कि पश्चिम ने उन विषयों पर अत्यधिक उत्पत्ति कर ली थी, जैसे विज्ञान—भौतिक, रसायन, वनस्पति शास्त्र, पशु-विज्ञान इत्यादि तथा समाज-शास्त्र—अर्थ-शास्त्र, राजनीति, मनोविज्ञान और शरीर-शास्त्र इत्यादि।

(३) उपयोगी साहित्य की वे शाखाएँ जो न तो प्राचीन भारत में ही थीं, न पश्चिम में ही की गई, परन्तु आधुनिक युग की नवीन भावना और कालावस्था के कारण उनका अत्यधिक आवश्यक् हो गया, जैसे इतिहास और भूगोल, भाषाशास्त्र और प्राचीन लिपि-मान्यता, उच्च-चरित्र और न्याय तथा कानून (Law) और राज्य-प्रणाली इत्यादि।

प्रथम वर्ग के अन्तर्गत उपयोगी साहित्य में धर्म के साहित्य और समाजशास्त्रों में कुछ भी उत्पत्ति की विज्ञान नहीं मिलता। आधुनिक दार्शनिकों और अस्तित्वों के कारण प्राचीन सामुदायिक विचारों प्रणाली का विचार न हो गया। सरकार ने आधुनिक दार्शनिकों तथा दार्शनिकों का अनुचित

क्षपात करके प्राचीन प्रणाली का गला घोट दिया। दर्शन और तर्क साधारण मनुष्य के प्रतिदिन के कार्य में लेशमात्र भी उपयोग नहीं थे, इसलिए सौ पीछे नित्यानवे आदमा इन्हें पढ़ना पसंद नहीं करने। एक प्रतिष्ठित मनुष्य, जो इन्हें केवल शानवर्जन के लिए पढ़ना चाहते थे, उत्कृष्ट में भाष्यों और टीकाश्री से पढ़ते हैं अथवा पश्चिमी तथा भारतीय विद्वानों द्वारा अनुवादित अँगरेजी में। चालगगाधर तिलक रचित 'धर्मयोग' के अनुवाद के अतिरिक्त हिन्दी में दर्शन पर एक भी सुष्ठु पुस्तक नहीं लिखी गई। आयुर्वेद पर दो चार पुस्तकें अवश्य लिखी गईं परन्तु वे सख्या में बहुत ही कम हैं। धर्म पर अवश्य काफी पुस्तकें लिखी गईं। आर्य समाज, सनातन धर्म, वर्णाश्रम संघ इत्यादि अनेक संस्थाओं ने अनेक अपने-अपने और समाज की प्रशंसा में अनेक पुस्तकें प्रकाशित कराईं। ये पुस्तकें अधिकांश समाज संघर्षों वाद-विवाद तथा खटन-गटन से संबंध रखती हैं। आर्य-समाज ने बहुत से पैम्फलेट और पुस्तकें अपने प्रचार के लिए छपवाईं।

द्वितीय वर्ग के अंतर्गत उपयोगी साहित्य का विकास साधारणतः सतोपजनक रहा। इस दिशा में सबसे बड़ी कठिनाई पारिभाषिक शब्दों ('Technical Terms') की थी। इस कठिनाई को हल करने के लिए बनारस की नागरी प्रचारिणी सभा ने १८६८ में ही एक वैज्ञानिक कोष प्रकाशित कराने का कार्य प्रारंभ किया। १६०८ में दस वर्षों के कठिन परिश्रम के पश्चात् यह कार्य समाप्त हुआ और इसमें भूगोल, ज्योतिष, गणित, अर्थशास्त्र, भौतिक विज्ञान, रसायन और दर्शन के लगभग सभी शब्दों के हिन्दी रूपांतर लिखे गए। परन्तु इस प्रारंभिक कठिनाई के मिट जाने पर भी सबसे कठिन समस्या—लेखकों और पाठकों की समस्या—बनी ही रही। जैसा कि पहले लिखा जा चुका है अधिकांश अच्छे लेखक अँगरेजी में ही लिखते थे और अँगरेजी जानने वाले पाठक भी अँगरेजी पुस्तकें पढ़ना पसंद करते थे, इस प्रकार हिन्दी के हिस्से में केवल बहुत ही साधारण लेखक और अँगरेजी न जानने वाले शरीर पाठक ही रह जाते थे और इस कारण हिन्दी में साधारण प्रारंभिक पुस्तकें ही निकलती थीं। इलाहाबाद की विज्ञान परिषद् ने १६१५ ई० के आसपास हिन्दी में विज्ञान की अनेक प्रारंभिक पुस्तकें प्रकाशित कराईं। शालिग्राम भार्गव और रामदास गौड़ ने कुछ साइंस-प्राइमरें हिन्दी में लिखीं। महेन्दुलाल गर्ग और त्रिलोकीनाथ ने शरीर शास्त्र और चिकित्सा पर कुछ महत्वपूर्ण ग्रंथ लिखे। समान-शास्त्र

में अर्थ-शास्त्र पर प्राणनाथ विद्यालक्ष्मण और मिश्रबधु ने कुछ पुस्तकें लिखीं। 'इंडियन पीनल कोड' का हिन्दी में एक अनुवाद हुआ था जिसकी भाषा बिलकुल उर्दू जैसी थी, परन्तु इसके अतिरिक्त कानून पर कोई भी महत्वपूर्ण रचना मौलिक या अनुवादित - नहीं प्रकाशित हुई।

तृतीय वर्ग के अतर्गत उपयोगी साहित्य की उन्नति सन्तोषजनक हुई। सबसे पहले शिक्षित मनुष्यों की दृष्टि भूगोल की ओर गई और जिलों तथा नगरों का वर्णन लिखा जाने लगा। अस्तु, 'नागरी प्रचारिणी पत्रिका' के छठे भाग (१६०२) में नारायणप्रसाद पांडे का एक लेख नेपाल पर प्रकाशित हुआ जिसमें नेपाल का भौगोलिक वर्णन था; आठवें भाग (१६०४) में रुक्मिणीनंदन शर्मा ने 'लखनऊ जिला का भूगोल' लेख लिखा जिसकी शुद्धता और सुंदरता पर मुग्ध होकर देवीप्रसाद ने लेखक को एक मोहर पुरस्कार में दी थी, श्री नरेश प्रसाद मिश्र ने 'गोरखपुर जिला का सक्षिप्त वृत्तांत' लिखा जिसमें गोरखपुर का ऐतिहासिक और भौगोलिक वृत्तांत संक्षेप में मिलता है। भूगोल के पश्चात् विद्वान् लोग इतिहास की ओर आकर्षित हुए। भारतवर्ष में प्राचीन और मध्यकाल में दत्तकथाएँ इतिहास में इस प्रकार पुनः मिल गईं थी कि उन दोनों को पृथक् करना असंभव-सा हो गया। पुराणों में भी इतिहास के साथ दत्तकथाओं का सम्मिश्रण है इसी कारण पुराण इतिहास नहीं माने जाते। इतिहास, जैसा आजकल लोग समझते हैं, भारत में कभी था ही नहीं। वीर-पूजा का भावना के कारण प्रत्येक महापुरुष की जीवनी के साथ कुछ अतिप्राकृत और अतिमानुषिक प्रसंग अवश्य गढ़ लिए जाते थे। 'पालदण्ड' इसका एक उदाहरण है। आधुनिक युग में वीर-पूजा या भावना के लोप तथा पश्चिम के ससर्ग से हमें सत्य और वास्तविक तथ्य, दत्तकथाओं में रहित सत्य, जानने की इच्छा हुई। पुरातत्व विभाग की खुदाई और गोदों से हमारा उत्पन्न और प्राकृष्ट अपने प्राचीन इतिहास जानने की ओर और भी आकर्षित गई। कर्नल जेम्स टॉड का 'राजस्थान' आधुनिक इतिहास का प्रथम प्रयास था और इससे हमारे विद्वानों की इतिहास लिखने की प्रेरणा मिली। अधिकांश विद्वानों ने पंजरेली में पुस्तकें लिखी परन्तु कुछ पुस्तकें हिन्दी में भी लिखी गईं। जेम्स टॉड के 'राजस्थान' का अनुवाद हुआ और जिस मौलिक रचनाओं का प्रयत्न चला। मिश्रबधुओं ने दो भाग में 'भारतवर्ष का इतिहास' लिखा और साथ ही साथ उत्पन्न का इतिहास और रूस का इतिहास भी लिखा। जलन विदेह ने 'सम्भारानी राज का इतिहास' दो भागों में लिखा। लीजेंट का 'राजस्थान'

श्रीभा ने 'खेलकियों का इतिहास' और 'उदयपुर का इतिहास' तीन भागों में, विश्वेश्वर नाथ रेड ने 'भारत के प्राचीन राज-वंश', चंद्रराज भट्टारी ने 'भारत के हिन्दू सम्राट्', सुखसम्पत्ति राय भट्टारी ने 'जगद्गुरु भारतर्षि' और संपूर्णानन्द ने 'सम्राट् हर्षवर्धन' लिखा। गोरोशकर दाराचन्द श्रीभा ने 'प्राचीन-लिपि-माला' नाम का एक वृहत् ग्रंथ लिपियों के सवध में लिखा। माया शास्त्र के सवध में भी दो तीन प्रारम्भिक पुस्तकें निकलीं जिनमें श्याम-सुन्दर दास का 'भाषा-विज्ञान' और मंगलदेव का 'तुलनात्मक भाषा शास्त्र' प्रसिद्ध हैं।

यात्राओं का वर्णन अधिकांश मासिक पत्र-पत्रिकाओं में लेखों के रूप में ही निकलता रहा। कुछ पुस्तकें भी यात्राओं पर लिखी गईं जिनमें गदाधर सिद्ध का 'चीन में तेरह मास' और शिवप्रसाद गुप्त की 'पृथ्वी-प्रदक्षिणा' अधिक प्रसिद्ध हैं। इतिहास का भाँति जीवन-चरित्र भी हिन्दी में नई चीज़ थी प्राचीन। काल में भारत में जीवन-चरित्र बहुत ही कम लिखे जाते थे। वीरों और महापुरुषों के जीवन-चरित्र पुराणों, महाकाव्यों, खड्गकाव्यों तथा नाटकों में वर्णित होते थे जिनमें उनके गुणों का अतिरंजन होता और प्रायः अतिप्राकृत प्रसंगों की भी अवतारणा होती थी। मध्यकाल में 'भक्तमाल', वार्ताओं तथा इसी प्रकार की अन्य रचनाओं में, जिनमें धार्मिक महापुरुषों के जीवन-चरित्र वर्णित होते, ये ही दोष पाए जाते हैं। पश्चिम के ससर्ग से हमने सत्य और वैज्ञानिक जीवन-चरित्र का महत्त्व समझा और आधुनिक काल में सत्य तथा वैज्ञानिक जीवन-चरित्र लिखे जाने लगे। इस काल में रामनारायण मिश्र का 'महादेव गोविन्द रानडे', माधव मिश्र का 'विशुद्धानन्द चरितावली', तथा शिवनन्दन सहाय का 'बाबू हरिश्चन्द्र का जीवन चरित' 'गोस्वामी तुलसीदास का जीवन-चरित' और 'चैतन्य महाप्रभु का जीवन-चरित' इत्यादि हिन्दी के कुछ बहुत प्रसिद्ध जीवन चरित हैं।

पत्र-पत्रिकाएँ

भारत में पत्र पत्रिकाएँ आधुनिक युग में मुद्रण-यंत्र के साथ प्रचलित हुई। हिन्दी का प्रथम पत्र 'उदत्त मार्तण्ड' था जिसे युगलकिशोर शुक्ल ने कलकत्ते से १८२४ ई० में निकाला था। इसके पश्चात् 'बगदूत' (१८२६) 'प्रजामित्र' (१८३४) 'बनारस अखबार' (१८४४) इसे राजा शिवप्रसाद ने बनारस से निकाला। 'साम्य-दृढ-मार्तण्ड' (१८५०-५१) और 'समाचार-सुधा वर्षण'

(१८५४) जिसे श्यामसुंदर सेन ने निकाला था, हिन्दी के प्रारम्भिक पत्र थे। धीरे-धीरे अनेक साप्ताहिक, मासिक और दैनिक पत्र निगले गए परंतु समाचार-पाठकों की कमी के कारण ये बंद हो गए। उन्नीसवीं शताब्दी के अंत तक केवल दो तीन साप्ताहिक और दो तीन मासिक पत्र-पत्रिकाएँ उल्लेखनीय थीं। बीसवीं शताब्दी में पत्रों की संख्या में वृद्धि हुई। बहुत सी नई पत्रिकाएँ प्रारंभ की गईं जिनमें कुछ थोड़े ही वर्षों के पश्चात् बंद हो गईं; कुछ कई बार बंद हुईं और फिर फिर प्रारंभ हुईं, और कुछ निरंतर चलती रही।

हिन्दी साहित्य के विकास में पत्र-पत्रिकाओं ने बहुत सहायता पहुँचाई। रीतिकाल में हिन्दी साहित्य राजसभाओं तक ही सीमित था, जहाँ कविगण अपनी कविता का पाठ किया करते थे। अँगरेज़ी शासन के आगमन से जब हिन्दी प्रदेश के मुख्य राज-दरबार समाप्त हो गए तब हिन्दी राजसभाओं से उठकर कंसिम्मेलनों, कवि-दरबारों और साहित्य मंडलियों तथा क्लबों में आ गया। इसी कारण उन्नीसवीं शताब्दी का साहित्य 'गोष्ठो-साहित्य' मात्र रह गया। उस समय हमारी सबसे बड़ी आवश्यकता थी साहित्य की शिक्षित जनता का वस्तु बना देना, और यह काम पत्र-पत्रिकाओं द्वारा हुआ। साहित्य शिक्षित जनता की वस्तु हो गई जिससे उसका सर्वतोमुखी तथा सर्वांगीण विकास हुआ।

इसके अतिरिक्त पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा साहित्य की जिनकी ही समस्याएँ बड़ी सीमा से हल हो गईं। उदाहरण के लिए भाषा की प्रस्थिरता का प्रश्न ले लीजिए। महावीरप्रसाद द्विवेदी ने पहले-पहल इस प्रश्न को उठाया। बालमुकुंद गुप्त ने 'भारत मित्र' में, गोविन्दनारायण मिश्र ने 'अंगशायी' में तथा त्रिविक्रमप्रसाद वाजपेयी 'आदि विद्वानों ने अन्य पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा भाषा की प्रस्थिरता के सभी पक्ष देख डाले और जन यह हुआ कि इस वर्ग के अन्दर ही भाषा स्थिर होने लगी। विभक्ति-विभाग की समस्या भी इसी प्रकार चलता रही। बीसवीं शताब्दी में गणेशशैली के विज्ञान में भी पत्र-पत्रिकाओं का विशेष स्थान है। हमारा यह कि पत्र-पत्रिकाओं के महाकार से हिन्दी साहित्य ने थोड़े ही वर्षों में इतनी प्रगति उन्नति कर ली।

परंतु पत्र-पत्रिकाओं का सबसे महत्वपूर्ण कार्य दैनिक साहित्य अथवा सामयिक साहित्य का सृष्टि है। प्राचीन काल में प्रायः अनेक साहित्यिक कार्य रचना विशेष होती थी। सुप्रसन्न के समय के कारण प्रकाशित साहित्यिक कार्य अत्यल्प थे, जब कति कदाचित् सेवक अपने जीवन में अनेक साहित्यिक कार्य रचना करते थे। परंतु आधुनिक युग में ही प्रकाश का साहित्य रचना

लगा—प्रथम अमर साहित्य जो भविष्य में भी उसी आनंद के साथ पढ़ा जायगा जैसे आज पढ़ा जाता है, और दूसरा सामयिक साहित्य जो लिखने के समय तो बहुत आनंद से पढ़ा जाता है परंतु भविष्य में उसका कुछ भी मूल्य नहीं रह जाता । पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा सामयिक साहित्य की सृष्टि और वृद्धि हुई ।

तीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में आधुनिक हिन्दी साहित्य का वास्तविक काल था । कविता में खड़ी बोली का प्रयोग होने लगा था किन्तु उसमें अमर साहित्य की सृष्टि करने की शक्ति न थी । गद्य और पद्य में टूटी फूटी भाषा में माधुर्य काव्य और लेख निकलते थे जो सामयिक साहित्य के अंतर्गत आते हैं । इस प्रकार तीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक वर्षों में केवल सामयिक साहित्य का सृजन हुआ और पत्र पत्रिकाओं के द्वारा ही उसका प्रचार होता रहा और इनके ही द्वारा नए नए लेखकों और पाठकों की भी सृष्टि होती रही । परंतु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया, भाषा शिक्षालिनी और समृद्ध होने लगी और उसमें अमर साहित्य भी लिखा जाने लगा । उस समय पत्र-पत्रिकाओं की विशेषता केवल सामयिक साहित्य प्रस्तुत करने में रह गई ।

पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा अच्छी अच्छी पुस्तकों का प्रचार और विज्ञापन भी भली प्रकार हो सका । परंतु जहाँ पत्र-पत्रिकाओं से इतना लाभ हुआ वहाँ इनसे एक हानि भी हुई । इन्होंने सामयिक साहित्य का इतना अधिक प्रचार कर दिया कि अमर साहित्य की सृष्टि बहुत कम हो गई । आधुनिक युग में जहाँ साधारणतया साहित्य की अभूतपूर्व और अद्भुत वृद्धि हुई वहाँ अमर साहित्य के नाम पर बहुत थोड़ी ही रचनाएँ मिलती हैं ।

तीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में पत्र-पत्रिकाओं की उत्पत्ति बहुत धीरे-धीरे हुई और उनका विकास बहुत ही असतोषजनक रहा । इसके अनेक कारण हैं । प्रथम तो जनता में शिक्षा की बहुत कमी थी । हिन्दी प्रवेश में दो या तीन प्रतिशत जनता ही कुछ लिख-पढ़ सकती थी और इनमें भी काफी लोग अँगरेजी पढ़े-लिखे भी होते थे जो अँगरेजी की पत्र-पत्रिकाएँ पढ़ना अधिक पसंद करते थे । फिर शिक्षा का माध्यम अँगरेजी था, जिससे विद्यार्थी वर्ग सरकारी नौकरी वाले तथा इसी प्रकार के अन्य शिक्षित वर्ग अपनी अँगरेजी अच्छी बनाने के ख्याल से अँगरेजी की पत्र पत्रिकाएँ पढ़ा करते थे । इस प्रकार हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं को समुचित सख्या में पाठक भी न मिल पाते थे । फिर आर्थिक कठिनाई सबसे ज़बरदस्त थी । कितने पत्र थोड़े

ही दिन चल कर आर्थिक कठिनाइयों के कारण बंद हो गए। हिन्दी दैनिक समाचार-पत्रों के पास इतना रुपया न था जो सीधे गायटर और असोसिएटेड प्रेस से समाचार ले सकते। फलतः वे अँगरेज़ी पत्रों से ख़बरें अनुवादित करके एक दिन बाद देते थे। इस कारण भी 'अर्जुन', 'वर्तमान', 'आज' आदि प्रसिद्ध हिन्दी दैनिक पत्र बहुत कम पढ़े जाते थे। साप्ताहिक पत्र भी संख्या में बहुत कम थे। कानपुर से प्रकाशित होने वाला गणेशशंकर विद्यार्थी का 'प्रताप' ही एक मात्र अच्छा साप्ताहिक पत्र था। परन्तु मासिक पत्र हिन्दी में कई थे जो हिन्दी भाषा और साहित्य की समुचित सेवा कर रहे थे। बीसवीं शताब्दी के प्रथम पच्चीस वर्षों में 'सरस्वती' ही सब से अच्छी मासिक पत्रिका थी जिसने हिन्दी भाषा और साहित्य की अपूर्व और अनुपम सेवा की। 'मर्यादा', 'प्रभा', 'इन्दु' और 'माधुरी' इत्यादि पत्रिकाओं ने भी अच्छी सेवाएँ की और उनका भी जनता में काफ़ी प्रचार हुआ।

गंभीर साहित्य

इन पच्चीस वर्षों में गंभीर साहित्य का अभूतपूर्व विकास हुआ। विद्वाने अभ्यासों में साहित्य के सभी रूपों का क्रमिक विकास विस्तारपूर्वक दिखलाया जा चुका है।

इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य की तीनों प्रधान शाखाओं का विकास हुआ। सरकार की शिक्षा-नीति के कारण स्कूल और कॉलेजों का शिक्षा-भाष्य अँगरेज़ी रहा और जनता में शिक्षा का प्रचार भी प्रतिष्ठित दो श्रमवा तीन मनुष्यों तक ही रहा, जिससे उपरोक्त साहित्य और पत्र-पत्रिकाओं का स्तोपजनक विकास न हो सका, परन्तु हमारी शाखा के साहित्य का विकास बहुत ही स्तोपजनक रहा। यद्यपि हमारे विकास के मार्ग में भी अनेक बाधाएँ उपस्थित हुईं, परन्तु जिन भी नए अनेक शाखाओं और उपशाखाओं में फल्लवित और पुष्पित हुआ।

लगा—प्रथम अमर साहित्य जो भविष्य में भी उसी आनंद के साथ पढ़ा जायगा जैसे आज पढ़ा जाता है, और दूसरा सामयिक साहित्य जो लिखने के समय तो बहुत आनंद से पढ़ा जाता है परंतु भविष्य में उसका कुछ भी मूल्य नहीं रह जाता । पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा सामयिक साहित्य की सृष्टि और वृद्धि हुई ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारंभ में आधुनिक हिन्दी साहित्य का बाल्यकाल था । कविता में खड़ी बोली का प्रयोग होने लगा था किन्तु उसमें अमर साहित्य की सृष्टि करने की शक्ति न थी । गद्य और पद्य में टूटी फूटी भाषा में साधारण काव्य और लेख निकलते थे जो सामयिक साहित्य के अंतर्गत आते हैं । इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रारंभिक वर्षों में केवल सामयिक साहित्य का सृजन हुआ और पत्र पत्रिकाओं के द्वारा ही उसका प्रचार होता रहा और इनके ही द्वारा नए नए लेखकों और पाठकों की भी सृष्टि होती रही । परंतु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया, भाषा शक्तिशालिनी और समृद्ध होने लगी और उसमें अमर साहित्य भी लिखा जाने लगा । उस समय पत्र-पत्रिकाओं की विशेषता केवल सामयिक साहित्य प्रस्तुत करने में रह गई ।

पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा अच्छी-अच्छी पुस्तकों का प्रचार और विज्ञापन भी भली प्रकार हो सका । परंतु जहाँ पत्र-पत्रिकाओं से इतना लाभ हुआ वहाँ इनसे एक हानि भी हुई । इन्होंने सामयिक साहित्य का इतना अधिक प्रचार कर दिया कि अमर साहित्य की सृष्टि बहुत कम हो गई । आधुनिक युग में जहाँ साधारणतया साहित्य की अभूतपूर्व और अद्भुत वृद्धि हुई वहाँ अमर साहित्य के नाम पर बहुत थोड़ी ही रचनाएँ मिलती हैं ।

बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में पत्र-पत्रिकाओं की उन्नति बहुत धीरे-धीरे हुई और उनका विकास बहुत ही असंतोषजनक रहा । इसके अनेक कारण हैं । प्रथम तो जनता में शिक्षा की बहुत कमी थी । हिन्दी प्रवेश में दो या तीन प्रतिशत जनता ही कुछ लिख-पढ़ सकती थी और इनमें भी काफी लोग अँगरेजी पढ़े-लिखे भी होते थे जो अँगरेजी की पत्र-पत्रिकाएँ पढ़ना अधिक पसंद करते थे । फिर शिक्षा का माध्यम अँगरेजी था, जिससे विद्यार्थी वर्ग सरकारी नौकरी वाले तथा इसी प्रकार के अन्य शिक्षित वर्ग अपनी अँगरेजी अच्छी बनाने के ख्याल से अँगरेजी की पत्र पत्रिकाएँ पढ़ा करते थे । इस प्रकार हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं को समुचित सख्या में पाठक भी न मिल पाते थे । फिर आर्थिक कठिनाई सबसे ज़बरदस्त थी । कितने पत्र थोड़े

ही दिन चल कर आर्थिक कठिनाइयों के कारण बंद हो गए। हिन्दी दैनिक समाचार-पत्रों के पास इतना रुपया न था जो सोचे गयटर और असोसिएटेड प्रेस से समाचार ले सकते। फलतः वे अँगरेज़ी पत्रों से ख़बरें अनुवादित करके एक दिन बाद देते थे। इस कारण भी 'अर्जुन', 'वर्तमान', 'आज' आदि प्रसिद्ध हिन्दी दैनिक पत्र बहुत कम पढ़े जाते थे। साप्ताहिक पत्र भी सल्या में बहुत कम थे। कानपुर से प्रकाशित होने वाला गणेशशंकर विद्यार्थी का 'प्रताप' ही एक मात्र अच्छा साप्ताहिक पत्र था। परन्तु मासिक पत्र हिन्दी में कई थे जो हिन्दी भाषा और साहित्य की समुचित सेवा कर रहे थे। बीसवीं शताब्दी के प्रथम पच्चीस वर्षों में 'सरस्वती' ही सब से अच्छी मासिक पत्रिका थी जिसने हिन्दी भाषा और साहित्य की अपूर्व और अनुपम सेवा की। 'भर्यादा', 'प्रभा', 'इन्दु' और 'माधुरी' इत्यादि पत्रिकाओं ने भी अच्छी सेवाएँ की और उनका भी जनता में काफ़ी प्रचार हुआ।

गंभीर साहित्य

इन पच्चीस वर्षों में गंभीर साहित्य का अभूतपूर्व विगम हुआ। विद्वत्ले अभ्यासों में साहित्य के सभी रूपों का क्रमिक विकास विस्तारपूर्वक दिखलाया जा चुका है।

इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य की तीनों प्रधान शाखाओं का विकास हुआ। सरज़र की शिदा-नौति के कारण स्कूल और कॉलेजों का शिदा-भाष्यम अँगरेज़ी रहा और जनता में शिदा का प्रचार भी प्रतिष्ठित दो अथवा तीन मनुष्यों तक ही रहा, जिसने उपयोगी साहित्य और पत्र-पत्रिकाओं का संतोषजनक विकास न हो सना, परन्तु तीसरी शताब्दी के साहित्य का विकास बहुत ही सतोषजनक रहा। यद्यपि हमने विकास के मार्ग में भी अनेक बाधाएँ उपस्थित हुईं परन्तु जिन भी रर अनेक शाखाओं और उपशाखाओं में फल्लवित और पुष्पित हुआ।

लगा—प्रथम अमर साहित्य जो भविष्य में भी उसी आनन्द के साथ पढ़ा जायगा जैसे आज पढ़ा जाता है, और दूसरा सामयिक साहित्य जो लिखने के समय तो बहुत आनन्द से पढ़ा जाता है परन्तु भविष्य में उसका कुछ भी मूल्य नहीं रह जाता । पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा सामयिक साहित्य की सृष्टि और वृद्धि हुई ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में आधुनिक हिन्दी साहित्य का बाल्यकाल था । कविता में खड़ी बोली का प्रयोग होने लगा था किन्तु उसमें अमर साहित्य की सृष्टि करने की शक्ति न थी । गद्य और पद्य में टूटी फूटी भाषा में साधारण काव्य और लेख निकलते थे जो सामयिक साहित्य के अन्तर्गत आते हैं । इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में केवल सामयिक साहित्य का सृजन हुआ और पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा ही उसका प्रचार होता रहा और इनके ही द्वारा नए नए लेखकों और पाठकों की भी सृष्टि होती रही । परन्तु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया, भाषा शक्तिशालिनी और समृद्ध होने लगी और उसमें अमर साहित्य भी लिखा जाने लगा । उस समय पत्र-पत्रिकाओं की विशेषता केवल सामयिक साहित्य प्रस्तुत करने में रह गई ।

पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा अच्छी-अच्छी पुस्तकों का प्रचार और विज्ञापन भी भली प्रकार हो सका । परन्तु जहाँ पत्र-पत्रिकाओं से इतना लाभ हुआ वहाँ इनसे एक हानि भी हुई । इन्होंने सामयिक साहित्य का इतना अधिक प्रचार कर दिया कि अमर साहित्य की सृष्टि बहुत कम हो गई । आधुनिक युग में जहाँ साधारणतया साहित्य की अभूतपूर्व और अद्भुत वृद्धि हुई वहाँ अमर साहित्य के नाम पर बहुत थोड़ी ही रचनाएँ मिलती हैं ।

बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में पत्र-पत्रिकाओं की उन्नति बहुत धीरे-धीरे हुई और उनका विकास बहुत ही असतोषजनक रहा । इसके अनेक कारण हैं । प्रथम तो जनता में शिक्षा की बहुत कमी थी । हिन्दी प्रवेश में दो या तीन प्रतिशत जनता ही कुछ लिख-पढ़ सकती थी और इनमें भी काफी लोग अँगरेजी पढ़े-लिखे भी होते थे जो अँगरेजी की पत्र-पत्रिकाएँ पढ़ना अधिक पसंद करते थे । फिर शिक्षा का माध्यम अँगरेजी था, जिससे विद्यार्थी वर्ग सरकारी नौकरी वाले तथा इसी प्रकार के अन्य शिक्षित वर्ग अपनी अँगरेजी अच्छी बनाने के ख्याल से अँगरेजी की पत्र-पत्रिकाएँ पढ़ा करते थे । इस प्रकार हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं को समुचित सख्या में पाठक भी न मिल पाते थे । फिर आर्थिक कठिनाई सबसे ज़बरदस्त थी । कितने पत्र थोड़े

ही दिन चल कर आर्थिक कठिनाइयों के कारण बंद हो गए। हिन्दी दैनिक समाचार-पत्रों के पास इतना रुपया न था जो संधे गायट्र और असोसिएटेड प्रेस से समाचार ले सकते। फलतः वे अँगरेज़ी पत्रों से खबरें अनुवादित करके एक दिन बाद देते थे। इस कारण भी 'अर्जुन', 'वर्तमान', 'आज' आदि प्रसिद्ध हिन्दी दैनिक पत्र बहुत कम पढ़े जाते थे। साप्ताहिक पत्र भी सल्या में बहुत कम थे। कानपुर से प्रकाशित होने वाला गणेशशंकर विचार्यों का 'प्रताप' ही एक मात्र अञ्छ्छा साप्ताहिक पत्र था। परंतु मासिक पत्र हिन्दी में कई थे जो हिन्दी भाषा और साहित्य की समुचित सेवा कर रहे थे। बीसवीं शताब्दी के प्रथम पचीस वर्षों में 'सरस्वती' ही सभ से अञ्छ्छा मासिक पत्रिका थी जिसने हिन्दी भाषा और साहित्य की अपूर्व और अनुपम सेवा की। 'मर्यादा', 'प्रभा', 'इन्दु' और 'माधुरी' इत्यादि पत्रिकाओं ने भी अञ्छ्छा सेवाएं की और उनका भी जनता में काफ़ी प्रचार हुआ।

गंभीर साहित्य

इन पच्चीस वर्षों में गंभीर साहित्य का अभूतपूर्व विमाम हुआ। विद्वत्ते अभ्यासों में साहित्य के सभी रूपों का क्रमिक विकास विस्तारपूर्वक दिगमलाया जा चुका है।

इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य की तीनों प्रधान शाखाओं का विकास हुआ। सरकार की शिक्षा-नीति के कारण स्कूल और कॉलेजों का शिक्षा-माध्यम अँगरेज़ी रहा और जनता में शिक्षा का प्रसार भी प्रतिशत दो अथवा तीन मनुष्यों तक ही रहा, जिससे उपदेशी साहित्य और पत्र-पत्रिकाओं का सतोषजनक विमाम न हो सका, परंतु हिन्दी शास्त्र के साहित्य का विकास बहुत ही सतोषजनक रहा। यद्यपि हमारे दिग्गम के मार्ग में भी अनेक बाधाएँ उपस्थित हुईं, परंतु फिर भी यह अनेक शाखाओं और उपशाखाओं में पल्लवित और पुष्पित हुआ।

लगा—प्रथम अमर साहित्य जो भविष्य में भी उसी आनन्द के साथ पढ़ा जायगा वैसे आज पढ़ा जाता है, और दूसरा सामयिक साहित्य जो लिखने के समय तो बहुत आनन्द से पढ़ा जाता है परंतु भविष्य में उसका कुछ भी मूल्य नहीं रह जाता । पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा सामयिक साहित्य की सृष्टि और वृद्धि हुई ।

बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में आधुनिक हिन्दी साहित्य का चाल्यकाल था । कविता में खड़ी बोली का प्रयोग होने लगा था किन्तु उसमें अमर साहित्य की सृष्टि करने की शक्ति न थी । गद्य और पद्य में टूटी फूटी भाषा में साधारण काव्य और लेख निकलते थे जो सामयिक साहित्य के अंतर्गत आते हैं । इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भिक वर्षों में केवल सामयिक साहित्य का सृजन हुआ और पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा ही उसका प्रचार होता रहा और इनके ही द्वारा नए नए लेखकों और पाठकों की भी सृष्टि होती रही । परंतु ज्यों-ज्यों समय बीतता गया, भाषा शक्तिशालीनी और समृद्ध होने लगी और उसमें अमर साहित्य भी लिखा जाने लगा । उस समय पत्र-पत्रिकाओं की विशेषता केवल सामयिक साहित्य प्रस्तुत करने में रह गई ।

पत्र-पत्रिकाओं के द्वारा अच्छी-अच्छी पुस्तकों का प्रचार और विज्ञापन भी भली प्रकार हो सका । परंतु जहाँ पत्र-पत्रिकाओं से इतना लाभ हुआ वहाँ इनसे एक हानि भी हुई । इन्होंने सामयिक साहित्य का इतना अधिक प्रचार कर दिया कि अमर साहित्य की सृष्टि बहुत कम हो गई । आधुनिक युग में जहाँ साधारणतया साहित्य की अभूतपूर्व और अद्भुत वृद्धि हुई वहाँ अमर साहित्य के नाम पर बहुत थोड़ी ही रचनाएँ मिलती हैं ।

बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में पत्र-पत्रिकाओं की उन्नति बहुत धीरे-धीरे हुई और उनका विकास बहुत ही असंतोषजनक रहा । इसके अनेक कारण हैं । प्रथम तो जनता में शिक्षा की बहुत कमी थी । हिन्दी प्रवेश में दो या तीन प्रतिशत जनता ही कुछ लिख-पढ़ सकती थी और इनमें भी काफी लोग अँगरेजी पढ़े-लिखे भी होते थे जो अँगरेजी की पत्र-पत्रिकाएँ पढ़ना अधिक पसंद करते थे । फिर शिक्षा का माध्यम अँगरेजी था, जिससे विद्यार्थी वर्ग सरकारी नौकरी वाले तथा इसी प्रकार के अन्य शिक्षित वर्ग अपनी अँगरेजी अच्छी बनाने के ख्याल से अँगरेजी की पत्र-पत्रिकाएँ पढ़ा करते थे । इस प्रकार हिन्दी पत्र-पत्रिकाओं को समुचित सख्या में पाठक भी न मिल पाते थे । फिर आर्थिक कठिनाई सबसे ज़बरदस्त थी । कितने पत्र थोड़े

ही दिन चल कर आर्थिक कठिनाइयों के कारण बंद हो गए। हिन्दी दैनिक समाचार-पत्रों के पास इतना रुपया न था जो सांघे रायटर और असोसिएटेड प्रेस से समाचार ले सकते। फलतः वे अँगरेज़ी पत्रों से खबरें अनुवादित करके एक दिन बाद देते थे। इस कारण भी 'अर्जुन', 'वर्तमान', 'आज' आदि प्रसिद्ध हिन्दी दैनिक पत्र बहुत कम पढ़े जाते थे। साप्ताहिक पत्र भी सल्या में बहुत कम थे। कानपुर से प्रकाशित होने वाला गणेशशंकर विषायी का 'प्रताप' ही एक मात्र अच्छा साप्ताहिक पत्र था। परन्तु मासिक पत्र हिन्दी में कई थे जो हिन्दी भाषा और साहित्य की समुचित सेवा कर रहे थे। बीसवीं शताब्दी के प्रथम पच्चीस वर्षों में 'सरस्वती' ही सबसे अच्छे मासिक पत्रिका थी जिसने हिन्दी भाषा और साहित्य की अपूर्व और अनुपम सेवा की। 'मर्यादा', 'प्रभा', 'इन्दु' और 'माधुरी' इत्यादि पत्रिकाओं ने भी अच्छी सेवाएँ की और उनका भी जनता में काफ़ी प्रचार हुआ।

गंभीर साहित्य

इन पच्चीस वर्षों में गंभीर साहित्य का अभूतपूर्व विकास हुआ। पहले अध्यायों में साहित्य के सभी रूपों का क्रमिक विकास विस्तारपूर्वक दिखलाया जा चुका है।

इस प्रकार बीसवीं शताब्दी के प्रथम चतुर्थांश में हिन्दी साहित्य को तीनों प्रधान शाखाओं का विकास हुआ। सरकार की शिक्षा-नीति के कारण स्कूल और कॉलेजों का शिक्षा-आध्ययन अँगरेज़ी रहा और जनता में शिक्षा का प्रसार भी प्रतिष्ठित दो श्रेणियों तीन मनुष्यों तक ही रहा, जिससे उपयोगी साहित्य और पत्र-पत्रिकाओं का संतोषजनक विकास न हो सका, परन्तु तीसरी शताब्दी के साहित्य का विकास बहुत ही संतोषजनक रहा। यद्यपि हमारे विकास के मार्ग में भी अनेक बाधाएँ उपस्थित हुईं, परन्तु जिन भी ये अनेक शाखाओं

परिशिष्ट
पारिभाषिक शब्द-कोष

परिशिष्ट
पारिभाषिक शब्द-कोष

(क) अंगरेजी से हिन्दी

Action-reaction	क्रिया-प्रतिक्रिया, घात-प्रतिघात
Action-story	कार्य-प्रधान कहानी
Adventure	भ्रमण-कहानी
Adventurers	साहसिक वीर
Adventurous story	साहसिक कहानी
Agnostic	अज्ञेयवादी
Allegory	अन्योक्ति
Allegorical lyrics	रूपक-गीति
Argumentative essays	तार्किक निबंध
Art for Art's sake	कला कला के लिए
Assimilation	मनोनिवेश
Aside	पृथक्-भाषण
Atmosphere-story	वातावरण-प्रधान कहानी
Autobiographical style	आत्मचरित-शैली
Background	पृष्ठभूमि
Ballads	आख्यानक गीति
Biography	जीवन-चरित
Caricature	व्यंग्य चित्र
Chance	दैव-घटना
Character-painting	चरित्र-चित्रण
Character-story	चरित्र-प्रधान कहानी
Climax	चरम संघर्ष
Coincidence	संयोग
Column	स्तंभ
Comparative criticism	तुलनात्मक समालोचन
Complex	निष्ठ
Conflict	संघर्ष
Conversational style	संवाचन-शैली
Creative imagination	सृजन-त्मक कल्पना
Onsis	संघर्ष

Dailies	। दैनिक पत्र
Deification	दैवीकरण
Descriptive essay	वर्णनात्मक निबंध
Detective	जासूसी
Dialect	बोली
Dialogue	वार्तालाप, सलाप, समापण
Diction	भाषा-शैली, शैली
Didacticism	उपदेशवाद
Didactic literature	उपदेश-साहित्य
Didactic novel	उपदेश-उपन्यास
Didactic poetry	उपदेश-काव्य
Direction	निर्देशन
Dramatic effect	नाटकीय प्रभाव
Dramatic element	नाटक-तत्त्व
Dramatic Irony	नाटकीय व्यंग्य
Dramatic poetry	नाटक काव्य
Dramatic unity	नाटकीय ऐक्य
Dramaturgy	नाटकीय विधान
Drawing-room-litera- ture	गोष्ठी-साहित्य
Drawing-room-theatre	गोष्ठी-रंगमंच
Elegy	शोक-गीति
Emphasis	प्रभावशालिता
Epic	महाकाव्य
Epic-element	महाकाव्य-तत्त्व
Epic-grandeur	महाकाव्य का गाम्भीर्य
Epistle	पत्र-गीति
Epistolatory style	पत्र-शैली
Experiment	प्रयोग
Expository essay	व्याख्यात्मक निबंध
Fact	। कृत्य, तथ्य

Fantastic story	अद्भुत कहानी
Fixed category	निश्चित वर्ग
Flow	गति-प्रवाह
Form	रूप
Formalism	नियमबद्धता
Hero	वीर, महावीर
High moment	महत् क्षण
High seriousness	उदात्त गर्भांगता
Idea	भाव
Idealism	आदर्शवाद
Impressionism	प्रभाववाद
Improvisation	पुनरावृत्ति
Individualisation	व्यक्तीकरण
Individualism	व्यक्तिवाद
Intellectualism	बुद्धिवाद
Journalism	पत्रकार-कला
Light-effect	प्रकाश
Lingua-Franca	सामान्य भाषा
Literary review	साहित्य समीक्षा
Local-colour	स्थान-चलन
Lyric	गीति
Lyric-element	गीति तन्त्र
Melodrama	कालिनाटकीय तन्त्र
Melodramatic situation	कालिनाटकीय प्रसंग
Metrical romance	प्रेमकथनक काव्य
Monotony	एकस्वरता
Monthlies	मासिक पत्र
Mood	हृति
Mystery story	रासुखर कहानी
Mysticism	रासुखर
Myth	पुराण-कथा

Narrative essay	कथात्मक अथवा आख्यानात्मक निबंध
Narrative poem	प्रबंध-काव्य
Narrative style	वर्णनात्मक शैली
National poetry	राष्ट्रीय कविता
National style	जातीय शैली
National theatre	राष्ट्रीय रंगमंच
Naturalism	प्राकृतवाद
Naturalistic novel	प्राकृतवादी उपन्यास
Naturalistic story	प्राकृतवादी कहानी
Nature	प्रकृति
Negative attribute	नकारात्मक उपाधि
Novel of character	चरित्र-प्रधान उपन्यास
Novel of incident	कथा-प्रधान उपन्यास
Novel of passion	भाव-प्रधान उपन्यास
Odes	संश्लेष-गीति
Onomatopoeia	ध्वन्यर्थ-व्यजना
Opera	गीति-नाट्य
Painful melancholy	वेदनामय पिन्नता
Pantheistic poetry	सर्वचेतनवादी कविता
Parable	रूपक कथा
Personification	मानवीकरण
Philosophy of life	जीवन तत्त्व
Picaresque novel	साहसिक उपन्यास
Picture-painting	चित्र-चित्रण
Playwright	नाटककार
Plot	कथानक, कथा-वस्तु
Plot-story	कथानक-प्रधान कहानी
Poetic justice	काव्य-न्याय
Positive attribute	निश्चयात्मक उपाधि
Principles of literary criticism	समालोचना-सिद्धांत

Prosaic	गद्यात्मक
Public speaking or oratory.	वक्तृता
Realism	यथार्थवाद
Reflective essay	चिन्तनात्मक निबन्ध
Research	खोज
Revival	प्रतिवर्तन
Revivalism	प्रतिवर्तनवाद
Revivalist	प्रतिवर्तनवादी
Rhetoric style	अलंकृत शैली
Rhyme	अत्यानुप्रास, तुक
Rhyming scheme	अत्यानुप्रास-क्रम
Rhythm	लय
Romance	प्रेमाख्यान
Romanticism	स्वच्छन्दवाद
Romantic criticism	स्वच्छन्दवादी समालोचना
Romantic drama	आदर्शवादी नाटक
Romantic love	स्वच्छन्द प्रेम
Romantic novel	कथा-प्रधान उपन्यास
Satire	हस्य काव्य, हस्य शक्ति
Scene-scenery	दृश्य-दृश्यान्तर
Search	खोज
Sensational drama	रोमान्सात्मक नाटक
Sense of proportion	समानुपात-बोध
Setting	परिप्रेक्ष्य
Significance	पर्याय या नाटक-पर्याय
Sketch	रेखा-चित्र
Sociology	समाज-शास्त्र
Soliloquy	एकवचन-वाक्य
Song	गीत
Sour language style	नाट्य-भाषा, नाट्य-शैली

Speaking	भाषण-कला
Stage	रंगमंच
Stanza-poetry	पद्यरुद्ध कविता
Story-interest	कथा-वैचित्र्य
Study	अध्ययन
Style	शैली
Subjective poetry	अध्यात्मिक काव्य
Subjective prose	अध्यात्मिक गद्य
Suggestiveness	व्यञ्जना
Superhuman	अतिमानुषिक
Supernatural	अतिप्राकृत
Symbolism	प्रतीकवाद
Technical term	पारिभाषिक शब्द
Theoretical romanticism.	सैद्धान्तिक स्वच्छन्दवाद
Transferred epithet	विशेषण-विपर्यय
Transition period	परिवर्तन-काल
Travel	यात्रा
Turning point	सक्रमण बिन्दु
Type	प्रकार-विशेष
Unity of design	विधान की एकता
Useful literature	उपयोगी साहित्य
Villain	खल नायक
Vocabulary	शब्द-भंडार
Weeklies	साप्ताहिक पत्र

(ख) हिन्दी से अँगरेजी

अज्ञेयवादी	Agnostic
अतिनाटकीय तत्त्व	Melodrama
अतिनाटकीय प्रसंग	Melodramatic situation
अतिप्राकृत	Supernatural
अतिमानुषिक	Superhuman
अद्भुत कहानी	Fantastic story
अध्ययन	Study
अध्यातरिक काव्य	Subjective poetry
अध्यातरिक गद्य	Subjective prose
अन्योक्ति	Allegory
अर्थत्व	Significance
अलंकृत शैली	Rhetoric style
अंत्यानुप्रास	Rhyme
अंत्यानुप्रास-क्रम	Rhyming scheme
आख्यानक गीति	Ballads
आख्यानात्मक निबंध	Narrative essay
आत्मचरित-शैली	Autobiographical style
आदर्शवाद	Idealism
आदर्शवादी नाटक	Romantic drama
उदात्त गंभीरता	High seriousness
उपयोगी साहित्य	Useful literature
उपदेश-उपन्यास	Didactic novel
उपदेश-काव्य	Didactic poetry
उपदेशवाद	Didacticism
उपदेश-साहित्य	Didactic literature
एकम्वरता	Monotony
कथानक, कथा-चरित्र	Plot
कथा प्रधान उपन्यास	Romantic novel, Novel of incident
कथानक प्रधान कथानक	Plot-story

कथात्मक निबन्ध	Narrative essay
कथा-वैचित्र्य	Story-interest
कला कला के लिए	Art for Art's sake
काव्य-न्याय	Poetic justice
कार्य-प्रधान कहानी	Action story
क्रिया-प्रतिक्रिया	Action-reaction
खल नायक	Villain
खोज	Search, Research
गति	Flow
गद्यात्मक	Prosaic
गीत	Song
गीति	Lyric
गीति-नाट्य	Opera
गीति-तत्त्व	Lyric-element
गोष्ठी रंगमंच	Drawing-room-theatre
गोष्ठी साहित्य	Drawing-room-literature.
घात-प्रतिघात	Action-reaction
चरम संघि	Climax
चरित्र-शैली	Biographical style
चरित्र-चित्रण	Character-painting
चरित्र-प्रधान उपन्यास	Novel of character
चरित्र-प्रधान कहानी	Character-story
चित्र-चित्रण	Picture-Painting
चिन्तनात्मक निबन्ध	Reflective essay
जातीय शैली	National style
जासूसी	Detective
जीवन-चरित्र	Biography
जीवन-तत्त्व	Philosophy of life
तुक	Rhyme
तुलनात्मक समालोचना	Comparative criticism

तार्किक निबन्ध	Argumentative essay
दृश्य दृश्यातर	Scene-Scenery
दैवीकरण	Deification
दैनिक पत्र	Dailies
दैव-घटना	Chance
ध्वन्यर्थ-व्यञ्जना	Onomatopoeia
नकारात्मक उपाधि	Negative attribute
नाटककार	Playwright, dramatist
नाटक काव्य	Dramatic poetry
नाटकीय ऐक्य	Dramatic Unity
नाटकीय तत्त्व	Dramatic element
नाटकीय प्रभाव	Dramatic effect
नाटकीय विधान	Dramaturgy
नाटकीय व्यंग्य	Dramatic Irony
नाट-व्यञ्जना	Sound-suggestion
नियमबद्धता	Formalism
निर्देशन	Direction
निश्चयात्मक उपाधि	Positive attribute
निश्चित वर्ग	Fixed category
पत्रकार-कला	Journalism
पत्र गीति	Epistle
पत्र-शैली	Epistolatory style
पद्यबद्ध कविता	Stanza-poetry
परिपार्श्व	Setting
परिवर्तन काल	Transition period
पारिभाषिक शब्द	Technical term
पुनरावृत्ति	Improvisation
पुराण-कथा	Myth
पृथक्-पृथक्	Aside
पृष्ठभूमि	Background
प्रकार-विशेष	Type

प्रकाश	Light effect
प्रकृति	Nature
प्रतिवर्तन	Revival
प्रतिवर्तनवाद	Revivalism
प्रतिवर्तनवादी	Revivalist
प्रतीकवाद	Symbolism
प्रबन्ध-काव्य	Narrative poetry
भाववाद	Impressionistic
प्रभावशालिता	Emphasis
प्रयोग	Experiment
प्रवाह	Flow
प्राकृतवाद	Naturalism
प्राकृतवादी उपन्यास	Naturalistic novel
प्राकृतवादी कहानी	Naturalistic story
प्रेमाख्यानक काव्य	Metrical romance
प्रेमाख्यान	Love romances
बुद्धिवाद	Intellectualism
बोली	Dialect
भाव	Idea
प्राव-प्रधान उपन्यास	Novel of passion
भाषण-कला	Speaking
भाषा-शैली	Diction
भ्रमण-कहानी	Adventure
मनोनिवेश	Assimilation
महत् क्षण	High moment
महाकाव्य	Epic
महाकाव्य का गांभीर्य	Epic-grandeur
महाकाव्य-तत्त्व	Epic-element
महावीर	Hero
मानवीकरण	Personification
मासिक पत्र	Monthlies

मिश्र	Complex
यथार्थवाद	Realism
रहस्यपूर्ण कहानी	Mystery story
रहस्यवाद	Mysticism
रगमच	Stage
राष्ट्रीय कविता	National poetry
राष्ट्रीय रगमच	National stage
रूप	Form
रूपक कथा	Parable
रूपक गीति	Allegorical lyric
रेखा चित्र	Sketch
रमाच	Romance
रोमाचकारी नाटक	Sensational drama
लय	Rhythm
लाक्षणिकता	Significance
वक्तृता	Public speaking or Oratory.
वर्णनात्मक निबन्ध	Descriptive essay
वर्णनात्मक शैली	Narrative style
वातावरण-प्रधान कहानी	Atmosphere-story
वार्तालाप	Dialogue
विधान की एकता	Unity of design
विशेषण-विवरण	Transferred epithet
वीर	Hero
वृत्ति	Mood
वेदनामय म्लानता	Painful Melancholy
व्यक्तिवाद	Individualism
व्यक्तिपरक	Individualistic
व्यक्ति-कथन	Satan
व्यक्ति-विषय	Character
व्यक्ति-व्यक्ति	Subject-matter

व्याख्यात्मक निबन्ध	Expository essay
शब्द-भण्डार	Vocabulary
शैली	Style
शोक गीति	Elegy
सत्य	Fact
समाज-शास्त्र	Sociology
समानुपात बोध	Sense of proportion
समालोचना-सिद्धांत	Principles of literary criticism.
सर्वचेतनवादी कविता	Pantheistic poetry
संक्रमण-बिन्दु	Turning point
संक्रांति	Crisis
संघर्ष	Conflict
सन्बोध-गीति	Odes
समाषण	Dialogue
संयोग	Coincidence
सलाप	Dialogue
सलाप शैली	Conversational style
साप्ताहिक पत्र	Weeklies
सामान्य भाषा	Lingua-Franca
साहित्यिक उपन्यास	Picaresque novel
साहित्यिक कहानियाँ	Adventurous story
साहित्यिक वीर	Adventurer
साहित्य-समीक्षा	Literary review
सृजननात्मक कल्पना	Creative imagination
सैद्धांतिक स्वच्छंदवाद	Theoretical Romanticism
स्तम्भ	Column
स्थान-चलन	Local-colour
स्वगत-भाषण	Soliloquy
स्वच्छंदवाद	Romanticism
स्वच्छंद प्रेम	Romantic love
स्वच्छंदवादी समालोचना	Romantic criticism

अनुक्रमिका

(क) लेखक-सूची

अमानत खॉ २०२, २०३	कन्हैयालाल पोद्दार ७३, १२६, १३८.
अमीर अली 'मीर' ६१	१६७, २६६
अमीर हमजा २६३	कमलाप्रसाद ३५७
अयोध्या प्रसाद खत्री ८, १५०	कामताप्रसाद गुरु ११५
अयोध्यासिंह उपाध्याय "हरिऔध"	किशोरीलाल गोस्वामी (गद्य) १५०.
(कविता) ४०, ४६, ४७, ६६,	१५२, १५६, १५८ (उपन्यास)
७१, ७५, ६४, ६५, ६६, १०२,	२७७, २७८, २८४, ३००, ३०३,
१०३, १२६, १२७, १२६, १३१.	३०७, ३१८, ३१६ (कहानी)
१३७, १३८ (गद्य) १५०	३२२ (समालोचना) ३६४, ३६५.
(उपन्यास) ३०६	३६६
अर्जुनदास फेरिया ३६६	'कुसुम' ५१
अवध नारायण ३१०	कृष्णवलदेव वर्मा ३४६, ३५८
अक्षयवट मिश्र ३७४	कृष्णविहारी मिश्र ३७४, ३७५
अविका दत्त न्यास २०४, ३४८	कृष्णलाल वर्मा २५१
अविका प्रसाद वाजपेयी ३८३	केशवदास १०, ३४, ३६६, ३६६, ३७०
आशा रथ काश्मीरी २१०, २१२,	केशवप्रसाद सिंह ४६, ३५७
२४२, २६२, ३६७	केशव भट्ट १५४
आनदिप्रसाद धीवास्तव १२५	कौशलेन्द्र राटौर ६५
इलाचंद्र जोशी ८८७, २६१, ३१५	गद्यपति ज्ञानचरण लुहे ३८८
इन्द्रदेव नारायण ३६८	गणेशचकर निजामी १८३, ३५३
इया अल्ला खाँ २७५	गंगाधर सिंह ३३, १६४, १८१
ईश्वरप्रसाद शर्मा (कविता) ५६,	गंगाप्रसाद शुक्ल (निष्कल नदी
६१ (गद्य) १५२, १५४, १५६	रत्नेही) ५६, ६३, ८६, ८७, ६४,
(उपन्यास) ३०१	६५, ११४, ११७, १२७, १३३
उदित नन्दन लाल १५४	मंग १०
उदय ५७, ८८, १६४	नन्दप्रसाद कनिहोली १३३, ३६६
५० ५१	

व्याख्यात्मक निबंध	Expository essay
शब्द-भंडार	Vocabulary
शैली	Style
शोक गीति	Elegy
सत्य	Fact
समाज-शास्त्र	Sociology
समानुपात बोध	Sense of proportion
समालोचना-सिद्धांत	Principles of literary criticism.
सर्वचेतनवादी कविता	Pantheistic poetry
संक्रमण-बिन्दु	Turning point
संक्रांति	Crisis
संघर्ष	Conflict
संश्लेष-गीति	Odes
संभाषण	Dialogue
संयोग	Coincidence
संलाप	Dialogue
संलाप शैली	Conversational style
साप्ताहिक पत्र	Weeklies
सामान्य भाषा	Lingua-Franca
साहित्यिक उपन्यास	Picaresque novel
साहित्यिक कहानियाँ	Adventurous story
साहित्यिक वीर	Adventurer
साहित्य-समीक्षा	Literary review
सृजनात्मक कल्पना	Creative imagination
सैद्धांतिक स्वच्छंदवाद	Theoretical Romanticism
स्तंभ	Column
स्थान चर्चन	Local-colour
स्वगत-भाषण	Soliloquy
स्वच्छंदवाद	Romanticism
स्वच्छंद प्रेम	Romantic love
स्वच्छंदवादी समालोचना	Romantic criticism

अनुक्रमणिका

(क) लेखक-सूची

अमानत खाँ २०२, २०३	कन्हैयालाल पोद्दार ७३, १२९, १३८.
अमीर अली 'मीर' ६१	१६७, २६६
अमीर हमजा २६३	कमलाप्रसाद ३५७
अयोध्या प्रसाद खत्री ८, १५०	कामताप्रसाद गुरु ११५
अयोध्यासिंह उपाध्याय "हरिऔध"	किशोरीलाल गोस्वामी (गद्य) १५०.
(कविता) ४०, ४६, ४७, ६६.	१५०. १५६. १५८ (उपन्यास)
७१, ७५, ८४, ८५, ८६, १०२,	२७७, २७८, २८४, ३००, ३०३,
१०३, १२६, १२७, १२८, १३१.	३०७, ३१८, ३१६ (कहानी)
१३७, १३८ (गद्य) १५०	३२२ (समालोचना) ३६४, ३६५.
(उपन्यास) ३०६	३६६
अर्जुनदास केडिया ३६६	'कुसुम' ५१
अवध नारायण ३१०	कृष्णबलदेव वर्मा ४६, ५८
अक्षयवट मिश्र ३७४	कृष्णबिहारी मिश्र ३७४, ३७५
अबिका दत्त व्यास २०४, २४८	कृष्णलाल वर्मा २५१
अबिका प्रसाद वाजपेयी ३८३	केशवदान १०, ३४, २६६, ३६६, ३७०
आज्ञा दश काश्मीरी २१०, २१२,	केशवप्रसाद सिंह ४६, ५७
२४२, २६२, २६७	केशव भट्ट १५८
आनदिप्रसाद धीवास्तव १०५	कौशलेन्द्र राठौर ६५
इलाचन्द्र बोशी ३८७, २६१, ३१५	गद्यपति जानकीराम दुबे ६८
इन्द्रदेव नारायण ३६८	गणेशधर विद्यापी १८०, ३५३
इया अल्ला खाँ २०५	गदाधर सिंह ३००, ३६४, ३८१
ईश्वरीप्रसाद शर्मा (कविता) ५६,	गंगाप्रसाद शुक्ल ('जिह्वा' और
६१ (गद्य) १५२, १५५, १५६	'कन्हैया') ५६, ६८, ८६, ८७, ८४.
(उपन्यास) ३०७	६५, ११४, ११७, १२७, १३७
उदित नारायण लाल १५४	गंग १०
वर्मा ५७, ८८, १६४	गंगाप्रसाद कर्महोत्री १२०, ३६६
४० ५१	

गिरधर शर्मा ७३, १-२, ३७४	१८४ (उपन्यास) ७८२, ३१६,
गिरिजाकुमार घोष ३०६	३१७ (कहानी) ३२६, ३३६,
गुरुभक्त सिंह ६३, १२१	३३७, ३४७
'गुलाब' १३६, १४६	चट १, ८
गुलाब राय ३६३	चंद्रधर शर्मा गुलेरी (गद्य-शैली)
गोकुलचंद शर्मा ५२	१८४ (कहानी) ३२६, ३३७,
गोपालचंद्र २०४	३४७ (निबंध) ३४६ (समा
गोपाल दामोदर तामसकर २४४,	लोचना) ३६४, ३६७, ३६८
२६२	चंद्रराज भट्टारी २३०, २४२
गोपाल प्रसाद १६६	चंद्रशेखर पाठक २८७, २६५, ३१५,
गोपालराम गहमरी (गद्य) १५०	३१६
(नाटक) २१६, २५१ (उपन्यास)	चाँदरुग्ण शागदा ३१६
२६८, २६६, ३०६ (कहानी) - १०	जगदीश भा 'विमल' ३१२
गोपालशरण सिंह ४१, ६४, ६४,	जगन्नाथ दास 'रत्नाकर' ५१, ६४,
१२७, १२६, १३६	१२६, १२७, (समालोचना) ३६६
गोविन्ददास (सेठ) १८	जगन्नाथ प्रसाद चतुर्वेदी २६७, ३६३
गोविन्दनारायण मिश्र १०४, ३८३	जगन्नाथ प्रसाद 'भानु' ३१६
गोविन्दवल्लभ पत १२५ (नाटक)	जगन्मोहन वर्मा ३६८
२१६, २३३, २४६, २५४,	जगमोहन सिंह ३४८, ३५८
(कहानी) ३३६, ३३७, ३४०	जमुनादास मेहरा २१२, २४३, २६७
गौरीदत्त १५०	जयगोपाल २७६
गौरीशंकर हीराचंद ओझा ३६७,	जयदेव ८४, ८५, १०६
३८१	जयराम गुप्त २६७, ३०८
घनानंद १२७	जयशंकर 'प्रसाद' २४, २५, ३२
चतुर्भुज औदीन्य ३४६, ३५०	(कविता) ३६, ३७, ३८, ४०
चतुरसेन शास्त्री (गद्य-शैली) १७२,	(प्रेम) ६४, ६५, ६६, ६७, ६८
१८५, १८६, १८७, १८६, १६०	(प्रकृति) ७२, ७७, ७८, ८०,
(उपन्यास) २६१, ३१५, ३१६	८१ (काव्य) ६०, ६१ (शोक-
(कहानी) ३३०, ३४२ (निबंध)	गीति) १०३, १०५ (गीति) ११३,
३५६, ३६२	११५, ११६, १२०, १२१, १२५,
चंडीप्रसाद 'हृदयेश' (गद्य-शैली)	१३१, १४०, १४२, १४५, १४७

(गद्य-शैली) १७२, १८५, १८८,
१८६ (नाटक) २०२, २१६, २२०,
२२६, २२६, २३०, २३१, २३२,
२३३, २३५, २४३, २४६, २५१,
२५३, २५४, २५५, २५७, २६०,
२६१, २६६, (उपन्यास) २८२,
३१६ (कहानी) ३२४, ३२६,
३३३, ३३६, ३३७, ३३८, ३३९,
३४०, ३४२, ३४३, ३४६, ३४७,
जलाल अहमद 'शाद' २३६
जंगबहादुर सिंह ७७
जायसी १०, २७५, ३७३
ज्वालादत्त शर्मा ३२६, ३७७, ३३६,
३४७
ज्वालाप्रसाद मिश्र ३७२
जी० पी० श्रीवास्तव (गद्य-शैली)
१८१, १८२ (नाटक) २६३, २६६,
२६७ (उपन्यास) ३००, ३०१
(कहानी) ३४२, ३४७, ३५६
तुलसीदास 'शैदा' २१०, २४२, २४३,
२४६
तुलसीदास १०, ४६, ४६, ६५, ८३
८४, ८५, १०६
तोताराम २०४
तुर्गाप्रसाद मुखर्जी २६०, २६०,
तुलसीदास भार्गव ६१
देव ६१, १००, २६६
देवकीनन्दन खत्री १५०, १४०, ५
(उपन्यास) ३७५, ३७७, ३७८,
२८४, २८५, ३६३, ३६३, ३६३,
३६३

द्वारकाप्रसाद गुप्त 'रसिकेन्द्र' ११५
नरपति ८
नरोत्तमदास १२४
नाथूराम शर्मा 'शकर' ६०, ६१, ६३,
१०७, ११४, १२७, १३०
नारायणप्रसाद 'वेताव' २०६, २१०,
२१५, २४२, २४३, २४४
निहालचंद्र वर्मा २६३
नदकिशोर लाल वर्मा ०१२
नददास १२६
पदुमलाल पुत्रालाल बख्शी ३७, ६१
(कहानी) ३३६ ३४७ (समा-
लोचना) ३६६, ३६८
पद्मसिंह शर्मा (गद्य-शैली) १००.
१७६ (निबंध) ३४३, ३६९
(समालोचना) ३७१, ३७२, ३७६,
३७५
पद्माकर ८, ६६, ६४, १०३
पार्वतीनंदन ३०३, ३४८
पारसनाथ सिंह ३०६
पूर्णचंद्र नाहर ३०८
पूर्णसिंह ('राजाधिराज') (गद्य-शैली)
१०२ (निबंध) ३४६, ३४७,
३६२
पुष्पाक्षर १६७
पुष्पाक्षर 'राजाधिराज' (गद्य-शैली)
१०३ (निबंध) ३४६, ३४७,
३६२
पुष्पाक्षर 'राजाधिराज' (गद्य-शैली)
१०३ (निबंध) ३४६, ३४७,
३६२

- १८५, १८६, १८७, १८८, १८९
 (नाटक) २२६, २५१, २६१,
 (उपन्यास) २८१, २८५, २८६,
 २६१, ३१२, ३१३, ३१४, ३१५,
 ३२० (कहानी) ३२६, ३२७,
 ३३१, ३३२, ३३४, ३३५, ३३७,
 ३३८, ३४०, ३४२, ३४६, ३४७
 बदरीक्षित पांडेय १६४, ३५१
 बदरीनाथ भट्ट ८ (कविता) ३७,
 ६१, ११३ (नाटक) २१३, २१६,
 २२३, २२५, २७७, २२८, २३१,
 २४२, २४३, २५१, २६३, २६७,
 २७२
 बदरीनारायण चौधरी 'प्रेमघन' ८५,
 २०४, २६४
 बलदेवप्रसाद खरे २४३
 बलदेवप्रसाद मिश्र २०८, २३२,
 २३४, २४२, २५०
 बग महिला ३२३
 बदीदीन दीक्षित २२४
 बाबूराम विद्यारिथ ३६६
 बालकृष्ण भट्ट १४६, १७७, २०४,
 ३४८, ३५०
 बालकृष्ण शर्मा 'नवीन' १४४, १६०
 बालमुकुंद गुप्त (कविता) ५८, १०८
 (गद्य) १४६, १७७ (निबंध)
 ३४८, ३८३
 बालाप्रसाद शर्मा ३६०
 बिहारी ८, १२, १३, ३६, ४०
 बेचन शर्मा 'उग्र' ८७, १२५ (गद्य-
 शैली) १८५, १८६, १६१ (नाटक)
- २०६, २३१, २५१, २५४, २६०,
 २६३, २६७, (उपन्यास) २८८,
 २६१, ३१४, ३१६ (कहानी)
 ३४२
 ब्रजनदन सहाय ६४, १५४, १६६
 (नाटक) २०६ (उपन्यास) २८०,
 २८२, २८६, २८७, ३०३, ३०६
 ३१७, ३१६
 भगवानदीन (लाला) (कविता) ५७,
 ५५, ७०, ७१, ६५, ६८, १०८,
 १२७, १३७, १३८ (समालोचना)
 ३६६, - ७१, ३७५
 भगवानदीन पाठक ८७, १७६
 भुजगभूषण भट्टाचार्य ३५२
 भूषण ३, ३३
 मतिराम ५, ३६, ४०, ११२
 मदनमोहन मिहिर ३५६, ३६२
 मथुराप्रसाद खत्री ३४१
 मथुराप्रसाद मिश्र १५७
 मनसुखलाल सोजतिया २५१
 मन्नन द्विवेदी १०८, १५८, ३११,
 ३८१
 महादेवी वर्मा ६१
 महावीरप्रसाद द्विवेदी (भूमिका) २,
 ८, १६, २०, ३१, ३२ (कविता)
 ५८, ७८, १२६, १३८ (गद्य)
 १५४, १६२ (गद्य-शैली) १७८,
 १७६, १८० (नाटक) २३८
 (निबंध) ३४६, ३५०, ३६०
 (समालोचना) ३६४, ३६५, ३६६,
 ३६६, ३७०, ३७४ ३७७, ३८३

महेन्दुलाल गर्ग ३४६, ३८०
 महेशप्रसाद १६७, १७०
 मंगलप्रसाद विश्वकर्मा ५६, ८०
 माखनलाल चतुर्वेदी ३, २५,
 (कविता) ५६, ८७, ८६, ११६,
 ११८, १२२, १२३, १२४, १४१
 (नाटक) २१६, २१७, २४२, २४३
 मल्लिकार्जुन शुक्ल ३६१
 माधव मिश्र ३४६, ३५२, ३६०,
 ३६५, ३८२
 माधवराव सप्रे ३५७, ३६०
 माधव शुक्ल (कविता) ५७, ८१, ८८,
 १०८, ११३, १११ (नाटक) २१५
 २२२, २२८, २३४, २४०, २४३
 मिश्रबंधु (नाटक) २१५, २३४, २४२,
 २६४, २६७ (निबंध) ३५७, ३५६
 (समालोचना) ३६४, ३६८, ३७०,
 ३७४, ३७५, ३७७, ३८१
 मोरा १०, ८३, १०६
 मुकुटधर पांडेय ३७, ८६, ११६
 मैथिलीशरण गुप्त (नृसिंहा) २५, ३१,
 ३२ (कविता) ३७, ३६, ४१,
 ४८, ४६, ५०, ५१, ५२, ५५, ५६,
 ६२, ७३, ७५, ८२, ८३, ८५,
 ८७, ८६, ८०, ८१, ८३, ८८,
 ८६, १००, १०२, १०३, १०४,
 १०८, ११४, ११५, ११५, ११६,
 १२८, १२६, १३०, १३०, १३८,
 १३६, १४० (नाटक) २३१,
 २४०, २४६
 मोहनलाल मरहो ५५, ६०, १३६

मोहनलाल विष्णुलाल पांड्या ३६८
 यदुनदन प्रसाद ३१०
 यशोदानंदन अखौरी ३४६
 युगलकिशोर शुक्ल ३८२
 रसलीन ६, ४०, ६५
 रहीम १०, ६५
 राजवत्सलुर लमगोडा ३७४
 राजाराम शुक्ल ६२
 राधाकृष्ण दास २०४, २०८, २३४,
 ३६७
 राधिकाशरण सिंह १५१, १६६, १७५
 (कहानी) ३२६, ३३६, ३३७,
 ३४६, ३४७
 राधेश्याम कथावाचक १६५, २१०,
 २११, २४२, २४३, २४४, २४८,
 २६३, २६७
 राधेश्याम मिश्र २६३
 रामकृष्ण वर्मा ५०
 रामचरित उपाध्याय ४६, ४७, ८६,
 ८७, ८६, १०८, १२६, १३८
 रामचंद्र वर्मा १७५
 रामचंद्र शर्मा २८७
 रामचंद्र शुक्ल १६, २४ (कविता)
 ४६, ६६, ७१ (नाटक) १८०,
 १८० (निबंध) ३४६, ५०,
 ५१, ६० (समालोचना) ३६४,
 ३६८, ३७०
 रामजीशरण वैद्य २८
 रामजीशरण वैद्य ६४, ८१, ८८,
 ७५, ८६, ८७, १००, १०१,
 १०२

रामनाथ 'सुमन' ३८, ६०, ६१,

११६

रामनारायण मिश्र ३८२

रामलाल वर्मा २७८, ३००

रामशंकर शुक्ल ३५५

रामावतार शर्मा ३६८

राय कृष्णदास (कविता) २७, ७३,

६१, १२२, १२३, १२४ (गद्य-
शैली) १७२, १६१ (कहानी)

३४३, ३४७ (निबंध) ३५५,

३५६, ३६२

राय देवीप्रसाद 'पूर्ण' ६१, ६४, ६६,

१२६ (नाटक) २०८

'राष्ट्रीय पथिक' ८७

रूपनारायण पांडेय ६३, १३१

रुज्जाराम मेहता १५३, १५६

(उपन्यास) २८४, ३०६

लक्ष्मीप्रसाद पांडेय १८३, २६३, ३५०,

३५७

लक्ष्मण गोविन्द आठले ३५४, ३५८

लक्ष्मणसिंह २६७

लक्ष्मणसिंह (राजा) २०४

लक्ष्मणसिंह 'मयक' १००

लक्ष्मीदत्त जोशी ३०५

लक्ष्मीधर बाजपेयी ३५०

लाल ३३

लालकृष्ण चंद्र 'जेबा' २११

लोचनप्रसाद पांडेय ७३, ८५, १५४

वशीधर विद्यालकार ६७

'विचित्र कवि' २४२

विद्यापति ३६, १०६

विद्याभूषण 'निगु' ७३

विनोदशंकर व्यास ३२२

'त्रियोगा हरि' (कविता) ८८, ८९,

६१, ११३, १०४ (गद्य शैली)

१७२, १८८, १६१ (नाटक)

२०० (निबंध) ३५६, ३६२

'विश्व' २१०, २१०, २८५

विश्वभरनाथ जिज्जा ३३६

विश्वभरनाथ शर्मा 'मौशिक' २४,

२५, १८१ (नाटक) २४२

(उपन्यास) २८६, २६१, २१२,

३१३ (कहानी) ३२६, ३२७,

३२४, ३३६, ३४४, ३४५, ३४७

वृंटावनलाल वर्मा ३०४, ३०७, ३४२

वेंकटेशनारायण तिवारी ३५०

शालिग्राम शास्त्री ३६६

शांतिप्रिय द्विवेदी १३६

शिवनदन सहाय ३८२

शिवनाथ शर्मा १८१

शिवनारायण द्विवेदी ३१०

शिवनारायण सिंह २१२

शिवपूजन सहाय १८४, ३११

शिवप्रसाद (राजा) १६१, २५०

शिवप्रसाद गुप्त ३८२

शुकदेवविहारी मिश्र ३०३, ३६७,

३६८

शैवाल (प्रो०) १८८

श्यामनाथ शर्मा 'द्विजश्याम' ६१, ६६

श्यामविहारी मिश्र ११५, ३०३,

३६७

श्यामलाल पाठक ५१

श्यामसुंदर दास २५, २६, १५०
 (गद्य-शैली) १८० (निबंध) ३६०
 (समाजोचना) ३६४, ३६७, ३६८,
 ३६९, ३७४, ३७७
 श्रीकृष्ण 'हसरत' २११, २४२, २४३.
 २४४, २४५, २४६
 श्रीधर पाठक १६, १६ (कविता) ७३,
 ८२, ८३, ८४, ११३, ११४,
 १३१, १३२, ३७०
 श्रीनाथ सिंह ५२
 श्रीनिवास दास (लाला) २०४, २३६
 श्रीपति ३७०
 सत्यदेव (परिव्राजक) १६३, १७६
 सत्यनारायण कविराज १३. ७३, ८२.
 ८५, ११३, १२६
 सत्यशरण रतूड़ी १२८
 सरजूप्रसाद मिश्र १५५ ३३६
 सियागमशरण गुप्त ५०, ६०, ८०,
 ८१, ८८, १००, १०३, ११०,
 ११६, १२०, १२३, १२४, १२५
 १३१, १३६
 सीताराम (लाला) १५४, २०५, ३६४
 सुदर्शन २४, २५, १७० (नाटक)
 २११, २४२, २४३, २४५, २४४,
 २५५, २६०, २६३ (वाहली)
 ३२२, ३२६, ३२८, ३२९, ३३०,
 ३३८, ३३९, ३४०, ३४२, ३४५
 ३४६, ३४७
 सुभाकर द्विवेदी १५६, १६८ ३४३
 सुभाषचंद्र बोस ५, ६, १४,
 १८, ६६, ११८, १२३

सुमित्रानंदन पंत (भूमिका) २, ४, २५,
 ३२ (कविता) ३७, ४०, ४१, ४२,
 ६४, ७०, ७४, ७६, ८०, ८१,
 ८२, १०३, १०५, १०६, ११६,
 ११७, ११९, १२१, १२२, १२३,
 १३४, १३५, १३६, १४१, १४२,
 १४३, १४४, १४५, १४७ (गद्य-
 शैली) १८३ (नाटक) २६६
 (निबंध) ३५७

सूर १०, ३३, ४६, ६४, १०६
 २००

सूर्यकांत त्रिपाठी 'निराला' ५, ६,
 २५ (कविता) ३७, ४१, ४०,
 ६२, ६३, ७१, ७६, ७७, ७८,
 ८०, ८६, ८१, १०६, ११०,
 १२०, १२१, १२५, १३२, १३३,
 १३५, १३६, १४१, १४२, १४५,
 १४७, (निबंध) ३५७

नेनापति १२

हरदयाल (लाला) १५१, १५४

हनुमन्त 'जोहर' २१०, २४२

हरिभाऊ उपाध्याय १६०

हरिश्चंद्र (भास्कर) ६, ८, ८१,
 १०३, १०६, १५०, १६२, १६३,
 १६३, २००, २०१, २०६, २०७,
 २०८, २११, २१२, २१५, २१६,
 २२३, २२४, २२८, २३६ २३८,
 ३३७

हिं हरिश्चंद्र

हिं हरिश्चंद्र 'जोहर' १६३

हरिश्चंद्र 'जोहर' १६३

(ख) पुस्तक-सूची

अज्ञातशत्रु २५, २२१, २०२, २३३, २५१, २५३, २५५, २५६, २५८, २६१	आनरेग मजिस्ट्रेट २६ =
अघखिला फूल ३०६	आनद-कादबिनी १
अनघ ४६, १२५	आनद मठ १५२
अनाथ ६२	आरण्य बाला १५४, १६६ ३०६, ३१८
अनुराग-रत्न ६०	आल्फ-स्टेड २७६
अन्योक्ति तरंगिणी ६१, ६६	आशा पर पानी ३१२
अन्योक्ति पुष्पावलि ६६	आँख २५, ३८, ६४, ६८, ७७, ८०, ११५, ११६, १२१
अपराधी ३१०	इन्दर-सभा १६४, २००, २०३, २३१
अभिष्मिनी १६६	इन्साफे मदमूढ़ २०४
अमीरअली ठग २६५	उज्जक २६३, २६५
अरवी-काव्य-दर्शन १६७	उत्तर रामचरित ७०, ७३, २००, २४६, २६६
अलका-प्रकाश ३६६	उद्धव-शतक ६४
अलकार-मजूषा ३६६	उद्भ्रात प्रेम २८२
अवध की वेगम ३०३	उपकारिणी . १२
अँगूठी का नगीना २७८, ३००, ३०७, ३१८	उर्दू वेगम १६१
अजना २४०, २५१, २५४, २५५, २५७, २५८, २६६, २६१, २७२	उर्वशी २७६
अतर्नाद १२४, १८८	उलट फेर २६३
अंतस्तल १८७, १६०	उपाश्रितरुद्ध नाटक २११, २४३
अघेर नगरी २१३	उपागिनी २१६
आकाश-दीप १८५, १८८, ३३३, ३३८, ३४४	श्रुत-सहार ७३
आत्म-शिक्षण ३५७, ३६०	कसया ३०७
आतशी नाग २३२	कबला २५१
आदर्श जीवन ३५७, ३६०	कलक २८७
आदर्श दंपति ३०६	कलियुगी परिवार का एक दृश्य २८३, ३०६
आदर्श हिन्दू १५६, २८४, ३०६	कलियुगी साधु २१२
	कल्याणी ३११

कल्याणी-परिणय २२६
 कवि-प्रिया ३६६
 कंकाल २८२, २८५, ३१६, ३१७
 कंस-वध ५२
 काजर की कोठरी १५३, २८४, २६६
 कामना २५, २३३, २६६, २७०,
 २७१
 कायाकल्प ३१२
 कालिदास ३६६
 कालेज हास्टेल ३१६
 काव्य-कल्पद्रुम ३६६
 काश्मीर-सुखमा ७३
 किरातार्जुनीय २०, ४५
 किसान ४१, ६२
 कीचक-वध ५१
 कुमार-संभव २०, ४५, ७८
 कुमार-संभव-सार ३१, १३८
 कुसुम-दहन २१३, २१५, २४२
 कुसुम-कुंज ६१, १२२
 कुसुम-समूह ३२४
 कृष्ण-कंदन ६२
 कृष्ण-चरित ४६
 कृष्णार्जुन-युद्ध नाटक २१६, २२६,
 २४०, २४६, २५०
 कोटनूर ३०१
 कौतिल की मेहरारी २६१
 खाने हरती २२४, २३६
 गद पृथार ३०४, ३०७
 गर्म-बैठा-नरस ६०, १११
 गल्प-कुसुमावली १४२, १५५
 गंगा-वधूनी ३००
 पृ० ५३

गंगावतरण (काव्य) ५१
 गंगावतरण (नाटक) २४६, २४७
 गीतगोविंद ८४, १०६
 गुरुकुल २५, ५२, ६८, ६६
 गुलबकावली (उपन्यास) १, २७६
 गुलबकावली (नाटक) २०५
 गुलबदन उर्फ रज़िया बेगम २७८, ३००
 गुलामी का नशा २६७, २६८
 गुरुआ बाबा २६६
 गोविंद-निवघावली १७४
 गो० तुलसीदास का जीवन-चरित ३८०
 गौरमोहन १६६
 ग्रंथि ४, ६४, ६६, ६८, ७५, ७६,
 १०३, १०५, १०६, १३६, १४६
 घृणामयी २८७, ३१६
 चपला १३६, २८४, ३०७, ३०८,
 ३१६
 चंद इमीनों के खतूत २८८
 चंद्रकला ३०७
 चंद्रकाता १, १०, १५०, २७४, २७६,
 २७७, २८३, २६१, २६३, २६४,
 २६५, २६६, ३०६
 चंद्रकाता-कृतति ५०, २६३, ३०६
 चंद्रगुप्त २५१
 चन्द्रशेखर १६६
 चंद्ररास २४२, २४६, २४०
 चार देवारे २६१
 चित्रकूट-चित्रर ७
 चीन में मेहर नाम ३८०
 चूरी की कुम्होटी २६१
 चैत्य महामुन का जीवन चरित १८

चौरासी वैष्णवन की वार्ता १६३
 चौहानी तलवार ३०३
 छत्रसाल १७५
 छवीली भठियारिन २७६
 छंद-प्रभाकर ३६६
 छाया (नाटक) २५७
 छाया (उपन्यास) ३१२
 छोटी बहू ३०६
 जनक-नदिनी २४६
 जनमेजय का नाग-यज्ञ २२६, २३०,
 २४२, २५३, २५५, २५७, २५८
 जपा-कुसुम अथवा नई सृष्टि ३०५
 जयद्रथ-वध ३६, ४८, १०२, १०३,
 १०६, १३१, १४२
 जादू का महल २६३
 जायसी-प्रथायली ३७३
 जासूस की जवानी २६६
 जिह्वा-दत्त-नाटक १६६
 जीवन-संभ्राम में विजय पाने के उपाय
 ३५७
 जीवित हिन्दी १७३
 ज्योत्स्ना २६६
 भरना ४०, ६६, ६७, ६९
 भाँकी १२५
 भाँसी की रानी ६८, ६९, १०१
 ठेठ हिन्दी का ठाठ ३०६
 ठोंक पीठ कर वैद्यराज २६३
 तरंगिणी १२४, ३५६
 तारा २७८
 तिलोत्तमा २४२
 तीन पतोहू ३०६

तीर्थयात्रा ३४३
 तुलसी ग्रन्थावली ३७३, ३७५
 तुलसीदास (नाटक) २२५, २२८,
 २८२, २४६, २५०
 तोता-मैना २७५, २७६
 त्रिशूल-तरंग ११४
 दलजीतसिंह २५१
 दिल का काँटा ३०८
 दिल्ली का दलाल ३१६
 दीप-निर्वाण ३०७
 दुर्गावती २१६, २०३, २५१, २५२
 दुर्गा सप्तशती १०१
 दुमदार आदमी २६३
 दुलारे दोहावली ६४
 दूर्वादल ११६
 देव और विहारी ३७५
 देवमाया-प्रपञ्च १२४, २६६
 देवरानी जेठानी ३०६
 देहाती दुनिया ३१६
 दो बहिन ३०६
 दो मित्र १५४
 दो सौ बावन वैष्णवन की वार्ता १६३
 द्रौपदी-चीर-हरण २४२
 घोखे की टट्टी २८३
 नवरस ३६६
 नवान-नदिनी १५५, १५६
 नहुष नाटक २०४
 नंदन-निकुंज १८४
 नागरी प्रचारिणी पत्रिका १, २६,
 १५३, ३५५, ३६७
 निबंध-रत्नावली (प्रथम भाग) ३५२

नीलदेवी २०७, २१३, २३२
 नेत्रोन्मीलन २१५, २६७, २६८
 नैषध-चरित-चर्चा ३६४, ३६६, ३७०,
 ३७४
 नोक-भोंक २६३
 पतिभक्ति २६७
 पत्नीप्रताप या सती अनसूया २४३,
 २४४, २४६
 पद्मावली ११४, १२६
 पथिक ६४, ६८, ७५, ७६, १०३,
 १०४, १०५
 पदावली (बिद्यापति की) १०६
 पद्म-पराग २५३, ३६१
 पद्मावत २७५
 परिमल ७७, ८२, १०६, ११७, १२५,
 ३५७
 परिवर्तन (नाटक) ६५, २६७
 पल्लव ७६, ८०, ८२, ११०, १०१,
 १३६, १४१, १४४, १८३, ३५७
 पंचवटी २५, ४८, ४६, ७५, १०३,
 १०४, १०६
 पाप-परिग्राम २१२, २६७
 पूर्व भारत २१४, २४२, २६४
 पृथ्वी-प्रदक्षिणा ३८०
 पृथ्वीराज रासो ६७, ३८७
 प्रतापीर प्रताप ४२
 प्रमोद-चन्द्रोदय २६६
 प्रभात हुंदरी १६६
 प्रभात मिलन २३२, २३४, २४०
 प्राचीन साहित्य १७१
 प्रिय प्रवास १०, १६, १७, १८, ७१

७२, ७५, १०२, १०१, १०४,
 १२६, १३१, १३८
 प्रेम-पचीसी १७७, १८६, १६०
 प्रेम-पथिक ३६, ६४, ६८, ७१, ७६,
 ७७, १०३, १३१
 प्रेमाश्रम २५, २८२, ३१४, ३००
 वड़े भाई ३०६
 वनवीर नाटक २१६, २५१
 बलात्कार १६१
 बग-विजेता ३६४
 बदर-सभा २०३
 बाबू हरिश्चन्द्र का जीवन-चरित ३८०
 बिहारी और देव ३५५
 बिहारी की सतसई ३७१, ३७२
 बीसलदेव रासो ६७, ३६७
 बुद्ध-चरित ४६, ७५
 बूढ़े का ब्याह ६१
 बेन चरित २२८, २४२, २४४
 भक्त-प्रह्लाद २१०, २४४
 भारत गीताजलि ११३
 भारत जननी ८५, २०७, २१३
 भारत दर्पण या कौमी तलवार २११,
 २६८
 भारत दुर्दशा ८४
 भारत-भारता ८५
 भारत-भारत २६८
 भारत-भारत सहयोग करिने जग मारत
 निरुद्ध १५३, १६६
 भारत-भारत ३६६
 भारत-भारत ३६६
 भारत-भारत ३६६

भीष्म-प्रतिज्ञा २१०, २१२, २४५	रघुवीर प्रेममोहिना २०८, २६६
भूतनाथ २६१	रणवर्मापुरा जीदान २५१
भ्रमरगीत छार ३७३	रसज रत्न १७८, ३५०
मङ्गली बहू ३०६	रसिक-प्रिया ३६६
मधुर मिलन २६७	रगभूमि २५, २८०, २८१, २८२, २८३, २८५, ३१०, ३२०
मनोरमा २८२, ३१६, ३१७	रग में भंग ४८, ५२, ५३, ६८, ६९
मर्दानो औरत २६३, २६४, २६५, २६६	रभा-शुक-सत्राट १६६
महात्मा ईसा २५१, २६०	राजदुलारी २६७
महात्मा कबीर २११, २४२, २४६, २४५	राजपूत जीवन-संघा १५१
महात्मा विदुर २१०	राजस्थान-केशरी अथवा महागंगा प्रताप २०८, २०९, २३१
महादेव गोविन्द रानाडे ३८२	राजा दलीप नाटक २४६, २६२
महाभारत (वेताव रचित) २४२	राजा शिवि २४३
महाभारत माधव शुक्ल रचित) २१५, २१६, २२२, २३४, २४२, २५०	राज्यभी २२६, २३५, २५१, २५५, २५६, २५७, २५८, २६१
महाराष्ट्र जीवन प्रभात १६६	राधाकात २८०, २८७, ३१२
महिला-महत्त्व १८४	रानी केतकी की कहानी २७५
मा २८६, ३१२, ३१३	रानी दुर्गावती ३०३
मायापुरी ३१६	रामकहानी १५६, १६८, ३५७
मायावी २६६, २७०	रामचरितचिन्तामणि ४७
मार मार कर हकीम २६३	रामचरित-मानस ८., १०२, १०६, ३७५
मालती-माधव २११	रामचद्रिका ३४
मिलन ६४, ६५, ६८, ७५, १०४	रामलाल १५८, ३११
मिश्रन्धु विनोद २६८	रामायण नाटक (माधव शुक्ल) २४२
मिस्टर व्यास की कथा १८१	रामायण महानाटक १२४
मुछ्छदर-सभा २०३	रासपञ्चाध्यायी १२६
मेघनाद-वध १३२	लखनऊ की कब्र ३०३
मेम की लाश २६६	लखनऊ-धौधौ २६३, २६७
मौर्य-विजय ५२, ६८, १०२, १०३	लवगलता १६७
रक्त-मञ्जल २६८	

लालचीन : ००	शकुंतला (राजा जयमल सिंह) २०१
लालपंजा २६७	शशाक ३०७
वरमाला २१६, २३३, २४६, २५४	शकर दिग्विजय २४२, २५०
वारागना-रहस्य २८७, ३१६	शिगिर-पथिक १६
विकट-भट ५२, ५४, ६८, १००	शीशमहल ३०३, ३०६
विक्रमाकदेव-चरित चर्चा : ६८, ३००	शोणित तर्पण २८८, ३०३
विधवा ६२	श्रीचन्द्रावली नाटिका २००, २०३, २१३, २५६
विनय पत्रिका ६७, ८३	श्री हृद्ययोगिनी नाटिका २००
विमाता : १२	सञ्जन २२६, २४२
विरागिनी १६६	सतमई-संहार ३००
विल्वमगल अथवा भक्त मूरदास २४२	सती पद्मिनी ५०
विवाह विशापन २६३, २६७	सती सामर्थ्य २७६
विशाख २२२, २३२, २५१, २६१	सता सीता : ०४
विशुद्धानन्द चरितावली ३८२	सत्य हरिश्चन्द्र २११, २१
विश्व साहित्य : ६६	समानोचनादर्श : ६६
विश्वामित्र २४३	समाट् प्रशोक १६०
विष-वृक्ष १६६	सरस्वती १८, १६, २०, ११, ५१, ५८, ७१, ६४, १०७, १०८, ११५, १२८, १४१, १५१, १६२, १६३, १६४, १६७, १७६, १८६, १८८, २००, २२३, २२७, २४०, २४१, २४२, २४४, २४५, २४६, २४७, २४८, २४९, २५०, २५१, २५२, २५३, २५४, २५५, २५६, २५७, २५८, २५९, २६०, २६१, २६२, २६३, २६४, २६५, २६६, २६७, २६८, २६९, २७०, २७१, २७२, २७३, २७४, २७५, २७६, २७७, २७८, २७९, २८०, २८१, २८२, २८३, २८४, २८५, २८६, २८७, २८८, २८९, २९०, २९१, २९२, २९३, २९४, २९५, २९६, २९७, २९८, २९९, ३००, ३०१, ३०२, ३०३, ३०४, ३०५, ३०६, ३०७, ३०८, ३०९, ३१०, ३११, ३१२, ३१३, ३१४, ३१५, ३१६, ३१७, ३१८, ३१९, ३२०, ३२१, ३२२, ३२३, ३२४, ३२५, ३२६, ३२७, ३२८, ३२९, ३३०, ३३१, ३३२, ३३३, ३३४, ३३५, ३३६, ३३७, ३३८, ३३९, ३४०, ३४१, ३४२, ३४३, ३४४, ३४५, ३४६, ३४७, ३४८, ३४९, ३५०, ३५१, ३५२, ३५३, ३५४, ३५५, ३५६, ३५७, ३५८, ३५९, ३६०, ३६१, ३६२, ३६३, ३६४, ३६५, ३६६, ३६७, ३६८, ३६९, ३७०, ३७१, ३७२, ३७३, ३७४, ३७५, ३७६, ३७७, ३७८, ३७९, ३८०, ३८१, ३८२, ३८३, ३८४, ३८५, ३८६, ३८७, ३८८, ३८९, ३९०, ३९१, ३९२, ३९३, ३९४, ३९५, ३९६, ३९७, ३९८, ३९९, ४००, ४०१, ४०२, ४०३, ४०४, ४०५, ४०६, ४०७, ४०८, ४०९, ४१०, ४११, ४१२, ४१३, ४१४, ४१५, ४१६, ४१७, ४१८, ४१९, ४२०, ४२१, ४२२, ४२३, ४२४, ४२५, ४२६, ४२७, ४२८, ४२९, ४३०, ४३१, ४३२, ४३३, ४३४, ४३५, ४३६, ४३७, ४३८, ४३९, ४४०, ४४१, ४४२, ४४३, ४४४, ४४५, ४४६, ४४७, ४४८, ४४९, ४५०, ४५१, ४५२, ४५३, ४५४, ४५५, ४५६, ४५७, ४५८, ४५९, ४६०, ४६१, ४६२, ४६३, ४६४, ४६५, ४६६, ४६७, ४६८, ४६९, ४७०, ४७१, ४७२, ४७३, ४७४, ४७५, ४७६, ४७७, ४७८, ४७९, ४८०, ४८१, ४८२, ४८३, ४८४, ४८५, ४८६, ४८७, ४८८, ४८९, ४९०, ४९१, ४९२, ४९३, ४९४, ४९५, ४९६, ४९७, ४९८, ४९९, ५००, ५०१, ५०२, ५०३, ५०४, ५०५, ५०६, ५०७, ५०८, ५०९, ५१०, ५११, ५१२, ५१३, ५१४, ५१५, ५१६, ५१७, ५१८, ५१९, ५२०, ५२१, ५२२, ५२३, ५२४, ५२५, ५२६, ५२७, ५२८, ५२९, ५३०, ५३१, ५३२, ५३३, ५३४, ५३५, ५३६, ५३७, ५३८, ५३९, ५४०, ५४१, ५४२, ५४३, ५४४, ५४५, ५४६, ५४७, ५४८, ५४९, ५५०, ५५१, ५५२, ५५३, ५५४, ५५५, ५५६, ५५७, ५५८, ५५९, ५६०, ५६१, ५६२, ५६३, ५६४, ५६५, ५६६, ५६७, ५६८, ५६९, ५७०, ५७१, ५७२, ५७३, ५७४, ५७५, ५७६, ५७७, ५७८, ५७९, ५८०, ५८१, ५८२, ५८३, ५८४, ५८५, ५८६, ५८७, ५८८, ५८९, ५९०, ५९१, ५९२, ५९३, ५९४, ५९५, ५९६, ५९७, ५९८, ५९९, ६००, ६०१, ६०२, ६०३, ६०४, ६०५, ६०६, ६०७, ६०८, ६०९, ६१०, ६११, ६१२, ६१३, ६१४, ६१५, ६१६, ६१७, ६१८, ६१९, ६२०, ६२१, ६२२, ६२३, ६२४, ६२५, ६२६, ६२७, ६२८, ६२९, ६३०, ६३१, ६३२, ६३३, ६३४, ६३५, ६३६, ६३७, ६३८, ६३९, ६४०, ६४१, ६४२, ६४३, ६४४, ६४५, ६४६, ६४७, ६४८, ६४९, ६५०, ६५१, ६५२, ६५३, ६५४, ६५५, ६५६, ६५७, ६५८, ६५९, ६६०, ६६१, ६६२, ६६३, ६६४, ६६५, ६६६, ६६७, ६६८, ६६९, ६७०, ६७१, ६७२, ६७३, ६७४, ६७५, ६७६, ६७७, ६७८, ६७९, ६८०, ६८१, ६८२, ६८३, ६८४, ६८५, ६८६, ६८७, ६८८, ६८९, ६९०, ६९१, ६९२, ६९३, ६९४, ६९५, ६९६, ६९७, ६९८, ६९९, ७००, ७०१, ७०२, ७०३, ७०४, ७०५, ७०६, ७०७, ७०८, ७०९, ७१०, ७११, ७१२, ७१३, ७१४, ७१५, ७१६, ७१७, ७१८, ७१९, ७२०, ७२१, ७२२, ७२३, ७२४, ७२५, ७२६, ७२७, ७२८, ७२९, ७३०, ७३१, ७३२, ७३३, ७३४, ७३५, ७३६, ७३७, ७३८, ७३९, ७४०, ७४१, ७४२, ७४३, ७४४, ७४५, ७४६, ७४७, ७४८, ७४९, ७५०, ७५१, ७५२, ७५३, ७५४, ७५५, ७५६, ७५७, ७५८, ७५९, ७६०, ७६१, ७६२, ७६३, ७६४, ७६५, ७६६, ७६७, ७६८, ७६९, ७७०, ७७१, ७७२, ७७३, ७७४, ७७५, ७७६, ७७७, ७७८, ७७९, ७८०, ७८१, ७८२, ७८३, ७८४, ७८५, ७८६, ७८७, ७८८, ७८९, ७९०, ७९१, ७९२, ७९३, ७९४, ७९५, ७९६, ७९७, ७९८, ७९९, ८००, ८०१, ८०२, ८०३, ८०४, ८०५, ८०६, ८०७, ८०८, ८०९, ८१०, ८११, ८१२, ८१३, ८१४, ८१५, ८१६, ८१७, ८१८, ८१९, ८२०, ८२१, ८२२, ८२३, ८२४, ८२५, ८२६, ८२७, ८२८, ८२९, ८३०, ८३१, ८३२, ८३३, ८३४, ८३५, ८३६, ८३७, ८३८, ८३९, ८४०, ८४१, ८४२, ८४३, ८४४, ८४५, ८४६, ८४७, ८४८, ८४९, ८५०, ८५१, ८५२, ८५३, ८५४, ८५५, ८५६, ८५७, ८५८, ८५९, ८६०, ८६१, ८६२, ८६३, ८६४, ८६५, ८६६, ८६७, ८६८, ८६९, ८७०, ८७१, ८७२, ८७३, ८७४, ८७५, ८७६, ८७७, ८७८, ८७९, ८८०, ८८१, ८८२, ८८३, ८८४, ८८५, ८८६, ८८७, ८८८, ८८९, ८९०, ८९१, ८९२, ८९३, ८९४, ८९५, ८९६, ८९७, ८९८, ८९९, ९००, ९०१, ९०२, ९०३, ९०४, ९०५, ९०६, ९०७, ९०८, ९०९, ९१०, ९११, ९१२, ९१३, ९१४, ९१५, ९१६, ९१७, ९१८, ९१९, ९२०, ९२१, ९२२, ९२३, ९२४, ९२५, ९२६, ९२७, ९२८, ९२९, ९३०, ९३१, ९३२, ९३३, ९३४, ९३५, ९३६, ९३७, ९३८, ९३९, ९४०, ९४१, ९४२, ९४३, ९४४, ९४५, ९४६, ९४७, ९४८, ९४९, ९५०, ९५१, ९५२, ९५३, ९५४, ९५५, ९५६, ९५७, ९५८, ९५९, ९६०, ९६१, ९६२, ९६३, ९६४, ९६५, ९६६, ९६७, ९६८, ९६९, ९७०, ९७१, ९७२, ९७३, ९७४, ९७५, ९७६, ९७७, ९७८, ९७९, ९८०, ९८१, ९८२, ९८३, ९८४, ९८५, ९८६, ९८७, ९८८, ९८९, ९९०, ९९१, ९९२, ९९३, ९९४, ९९५, ९९६, ९९७, ९९८, ९९९, १०००

- भीष्म-प्रतिज्ञा २१०, २१२, ४५
 भूतनाथ २६१
 भ्रमरगीत सार ३०३
 मझली बहू ३०६
 मधुर मिलन २६७
 मनोरमा २८२, ३०६, ३१७
 मर्दानी औरत २६३, २६४, २६५,
 २६६
 महात्मा ईसा २५१, २६०
 महात्मा कबीर २११, २४२, २४६,
 २४५
 महात्मा विदुर २१०
 महादेव गोविन्द रानाडे ३८२
 महाभारत (वेताय रचित) २४०
 महाभारत माधव शुक्ल रचित) २१५
 २१६, २२२, २३४, २४२, २४०
 महाराष्ट्र जीवन प्रभात १६६
 महिला-महत्त्व १८४
 मा २८६, ३१२, ३१३
 मायापुरी ३१६
 मायावी २६६, २७०
 मार मार कर हकीम २६३
 मालती-माधव २११
 मिलन ६४, ६५, ६८, ७५, १०४
 मिश्रश्वधु विनोद २६८
 मिस्टर व्यास की कथा १८१
 मुल्लूदर-सभा २०३
 मेघनाद-बध १३२
 मेम की लाश २६६
 मौर्य-विजय ५२, ६८, १०२, १०३
 मल २६८
- रणवीर प्रेममोहिना २८८, २८६
 रणवीरजी नौदान २५१
 रमन रत्न १०८, ३५२
 रसिक-प्रिया ३६६
 रगभूमि २५, २८०, २८१, २८२,
 २८३, २८५, ३१३, ३२०
 रग में रग १८, ५२, ५३, ६८, ६९
 रमा-शुक्र-संवाद १६६
 राजदुलारी २६७
 राजपूत जीवन-संघा १५५
 राजस्थान-केशरी अथवा महागंगा
 प्रताप २०८, २०३, २३१
 राजा दलीप नाटक २४६, २६२
 राजा शिव २६३
 राज्यभी २२६, २३५, २५१, २५५,
 २५६, २५७, २५८, २६१
 राधाकांत २८०, २८७, ३१२
 रानी केतकी की कहानी २७५
 रानी दुर्गावती ३०३
 रामकहानी १५६, १६८, ३५७
 रामचरितचिन्तामणि ४७
 रामचरित-मानस ८०, १०२, १०६,
 ३७५
 रामचन्द्रिका ३४
 रामलाल १५८, ३११
 रामायण नाटक (माधव शुक्ल) २४२
 रामायण महानाटक १२४
 रासपञ्चाध्यायी १२६
 लखनऊ की क़ज़ ३०३
 लब-धौधौ २६३, २६७
 लवगलता १६७

लालचीन : ०३
 लालपजा २६७
 वरमाला २१६, २३३, २४६, २५४
 वारागना-रहस्य २८७, ३१६
 विकट-भट ५२, ५४, ६८, १००
 विक्रमाकदेव-चरित चर्चा ३६४, ३७०
 विधवा ६२
 विनय पत्रिका ६७, ८३
 विमाता : १२
 विरागिनी १६६
 विल्वमगल अथवा भक्त सुरदास २४२
 विवाह-विज्ञापन २६३, २६७
 विशाख २२२, २३२, २५१, २६१
 विशुद्धानन्द चरितावली ३८२
 विश्व-साहित्य ३६६
 विश्वामित्र २४३
 विष-वृक्ष १६६
 विज्ञान गीता १२४, २६६
 वोणा ७६
 वीर कर्ण ३०१
 वीर पत्नी अथवा रानी सयोगिता
 : ०३, ३०६
 वीर प्रताप ६८, ६६, १३७
 वीर पचरख ५२, ६८, १२७
 वीरमणि : ०३
 वीर सत-ई ६४
 वीर सगर ५२
 वीरगिनी ११४, १३२
 वीर ३५, ५०, १००
 वीरगिनी (कविता) १२, ३०
 वीरगिनी (कविता) १२, ३०

शकुंतला (राजा बभ्रमण सिंह) २०४

शशाक ३०७

शंकर-दिग्विजय २४२, २५०

शिशिर-पथिक १६

शीशमहल ३०३, ३०६

शोणित तर्पण २८८, ३०३

श्रीचन्द्रावली नाटिका २००, २०७,

२१३, २५६

श्री छद्मयोगिनी नाटिका २००

सज्जन २२६, २४२

सतसई-संहार ३७२

सती पद्मिनी ५२

सती सामर्थ्य २७६

सती सीता ३०४

सत्य हरिश्चन्द्र २११, २१३

समालोचनादर्श ३६६

सम्राट् अशोक १६०

सरस्वती १८, १६, २०, ३१, ५१,

५८, ७३, ६४, १०७, १०८, ११५,

१२८, १४४, १५१, १६२, १६३,

१६४, १६७, १७६, १८६, १८६,

३२२, ३२३, ३२७, ३४२, ३४७,

३४६, ३६५, ३७०, ३७४

संभ्राम २६७

सयोगिता-स्वयंवर ३६४

संस्कृत-कवि-पञ्चक—भवभूति १५२

संकेत २५, ३०, ४८, ७६

साधना १२४, १६५, ३५५

सांगीत सदावृक्ष २७५

सांगीत सदावृक्ष ३६

सांगीत सदावृक्ष उद्भासित गुण २६३

साहित्य दर्पण ३६६	सौन्दर्योपासक २८२, २८७, ३१६
साहित्यालोचन २५, ३६६	स्वदेश-संगीत ८५
सिद्धार्थ कुमार २३०, २४२, २५०	स्वर्गीय कुसुम या कुसुमकुमारी १५६, २७८, ३००, ३०७, ३१८
सीताराम १६६	इत्या का रहस्य २६६
सीता-स्वयंवर या धनुष-यश २२४	हा काशाप्रकाश ११५
सुदामा चरित्र १२४	हातिमताई २७६
सुमद्रा ३०४	हिन्दी नवयज्ञ ३७०, ३७४, ३७५
सूक्ति-मुक्तावली ६२, ६६	हिन्दी निबन्ध माला १८०, ३६०, ३६२
सेवासदन ३१२, ३१८, ३१४	हिन्दू गृहस्थ ३०६
सोने की राख ३०३	

कारों ने सम्राट् के लिए आभूषण बनाए, कवियों ने उनके वैभव का गान गाया, गवैयों और नर्तकों ने उनका मन बहलाया । काव्य कला में एक महान् परिवर्तन हुआ । ऋषियों के स्थान पर राजसभासदों ने कवि और दार्शनिक का उच्च आसन ग्रहण किया । गाल्मीकि और व्यास का स्थान कालिदास और बाण, चंद और नरपति नाल्द, बिहारी और पद्माकर ने ले लिया । काव्य की नैसर्गिक-अनुष्टुप् धारा के स्थान पर कलापूर्ण महाकाव्य, राटकाव्य, नाटक इत्यादि की रचनाएँ होने लगीं, जिसमें आर्य-सभ्यता के स्थान पर आर्य-सम्राटों के वैभव गान गाये गये । अँगरेजी राज्य के आधिभाँव से वैश्यों की प्रभुता स्थापित हुई और साहित्य एवं कला के दृष्टिकोण में महान् परिवर्तन हुआ । शिक्षा-प्रसार के कारण जनता अधिक सभ्यता में शिक्षित होने लगी । अँगरेजी राज्य से पहिले शिक्षित जनता का अभाव था, काव्य और साहित्य राज सभा की वस्तु थी जिसमें साधारण मनुष्य की भावनाओं और विचारों के लिए स्थान न था । अँगरेजी राज्य में राजसभात्मक साहित्य का लोप होने लगा । एक ओर स्कूलों और कॉलेजों ने शिक्षा का प्रचार किया, दूसरी ओर मुद्रण-यंत्र से सस्ती पुस्तकें छपने लगीं, जिन्हें निर्धन व्यक्ति भी खरीद कर पढ़ सकता था । पत्र पत्रिकाओं के द्वारा सामयिक साहित्य सरलता-पूर्वक जनता के पास पहुँचने लगा कला और साहित्य का केन्द्र राजसभाओं से उठ कर शिक्षित जनता में आ गया और साधारण जनता के व्यक्ति कवि और दार्शनिक रूप में अवतरित होने लगे ।

साहित्य के जन-साधारण की वस्तु होने पर उसमें अनेक परिवर्तन हुए, जिनमें मुख्य दो हैं : काव्य की भाषा का ब्रज से खड़ी बोली होना और गद्य-साहित्य तथा उपयोगी साहित्य का विस्तार और प्रगति ।

शिक्षा-प्रसार मुद्रण-कला और सामयिक पत्र-पत्रिकाओं के प्रचार से जब साहित्य का केन्द्र राजसभा से उठकर शिक्षित जनसमाज में आ गया, तब काव्य की ब्रजभाषा और शिक्षित जनता की भाषा, खड़ी बोली, के बीच एक महान् अंतर जनता को असह्य हो उठा । इसी मनोवैज्ञानिक सत्य के आधार पर श्रयोध्या प्रसाद खत्री और महावीर प्रसाद द्विवेदी ने ब्रजभाषा के विरुद्ध भ्रष्टा उठाया, और ब्रजभाषा कवियों और साहित्यिकों के भीषण विरोध करने पर भी काव्य की भाषा खड़ी बोली हो गई । उनकी सफलता का कारण जनता की इच्छा थी । इस आंदोलन के अतिरिक्त स्वयं ब्रजभाषा-कविता में भी विनाश के अक्रूर थे । बदरीनाथ भट्ट के शब्दों में, “भाषा

के इतिहास में एक समय ऐसा भी आता है, जब असली कवित्व-शक्ति न रहने पर भी लोग बनावटी भाषा में कुछ भी भला बुरा लिखकर शब्दों की खींचातानी दिखाते हुए अपनी लियाकत का इजहार करते हैं और चाहे जैसी अश्लील या अनर्गल बात को छंद के खोल में छिपा हुआ देख, लोग उसी को कविता समझने और समझाने लगते हैं ।’*
उन्नीसवीं शताब्दी में ब्रजभाषा-कविता इसी अवस्था को पहुँच गई थी । कविगण अनुप्रास और यमक का जाल फैलाकर ‘दूर की कौड़ी’ लाने का प्रयास करते थे । काव्य-परंपरा और रूढ़ियों की सहायता से वे शाब्दिक इन्द्रजाल की रचना करते थे । उदाहरण के लिए प्रतापसाहि का एक प्रसिद्ध सवैया लीजिए :

सीख सिखाई न मानति है, बर हो बस संग सखीन के आवै,
खेजत खेज नए जल में, बिना काम, वृथा कत जाम बितावै ।
छोड़ि कै साथ सहेलिन को, रहि कै कहि कौन सवादहि पावै ?
कौन परी यह बानि, अरी ! नित नीरमरी गगरी ढरकावै ।

नायिका-भेद की दुरुह रूढ़ियों और काव्य-परंपरा से अपरिचित पाठकों के लिए यह सवैया एक पहेली मात्र है । रूढ़िगत अलंकारों के भार से लदी हुई यह काव्य की भाषा प्रगति के मार्ग पर बढ़ने में असमर्थ थी । परिवर्तन अत्यावश्यक हो गया था और यह परिवर्तन खड़ी बोली के रूप में उपस्थित हुआ । गद्य की भाषा बहुत पहले से खड़ी बोली हो गई थी । अस्तु, बीसवीं शताब्दी में हिन्दी साहित्य की प्रगति और विकास खड़ी बोली-साहित्य का इतिहास है ।

शिक्षित जनसमाज की भाषा और साहित्यिक भाषा के एक होने से हमारे साहित्य की अभूतपूर्व वृद्धि हुई । रीतिकालीन पर्वत वृद्धि के स्थान पर आधुनिक वृद्ध-वृद्धि से साहित्य के सभी अंगों की पुष्टि हुई । हमारे साहित्य में कालिदास के समय से ही साहित्यिक भाषा और जनसमाज की भाषा में महान् अंतर पाया जाता है । मध्यकालीन राजपूत-काल में, जब कि जनता की भाषा प्राकृत अथवा अपभ्रंश थी, साहित्य में देवभाषा संस्कृत का ही मान था । शायद इसी कारण संस्कृत में प्रबंध-काव्य और

गीति-काव्यों का अभाव-सा मिलता है। कालिदास, भारवि, माघ के काव्य नदी की धारा के समान प्रवाहित नहीं होते। प्रथम तथा मीमांसा-काव्यों में जिस गति-वेग, लघुता, मधुरता और सरलता की आवश्यकता होता है वह कृत्रिम संस्कृत भाषा में मिलना असम्भव है। भक्ति के उत्थान काल में हमारी साहित्यिक भाषा और जनसमाज की भाषा का संयोग बन पड़ा था और उसी समय साहित्य की सर्वतोमुखी वृद्धि हुई थी। तुलसी और जायसी ने अपनी भाषा में सकल काव्यों की रचना की, सुर, मीरा और श्रृंगार के गान्य कवियों ने कृष्ण-लीला के मधुर पद गाये, केशव, रघुन और गगन ने मुक्त-काव्य की रचना की और गद्य साहित्य भी वात्सर्गिकों के रूप में विकसित हुआ। परन्तु जब काव्य की ब्रजभाषा जनता की भाषा से दूर दूर गई, तब मुक्त छंदों का पहाड़ सा खड़ा होने लगा। बीसवीं शताब्दी के प्रारम्भ में जब शिक्षित जनसमाज की सदी बोली को साहित्यिक भाषा का पद प्राप्त हुआ तब साहित्य की सर्वतोमुखी उन्नति और विकास का मार्ग बाधित हो गया।

साहित्य के जनसाधारण की वस्तु होने से गद्य साहित्य की भी विशेष उन्नति हुई। बीसवीं शताब्दी ने पहले पहल गद्य की परंपरा चलाई और गद्य-शैली को जन्म दिया, परन्तु गद्य साहित्य की प्रधानता उपन्यास और उपयोगी साहित्य के कारण हुई जिनका वास्तविक विकास बीसवीं शताब्दी में हुआ। मध्यकाल में जब विद्याध्ययन और शिक्षा केवल कुछ श्रामानों तक ही सीमित थी, साधारण जनता मौखिक कथा-वार्ता तथा उपदेशों से ही सतोष कर लेती थी, परन्तु जब शिक्षा का प्रचार बढ़ने लगा तब पान की दुकान पर बैठे हुए दुकानदारों, रेलगाड़ी में आधे ऊँघते हुए यात्रियों तथा काम-काज से छुट्टी पाए हुए शिक्षित नर-नारियों को समय काटने के लिए कथा कहानियों की आवश्यकता हुई। इस प्रकार उपन्यासों की रचना होने लगी और 'चन्द्राकाश' से प्रारम्भ होकर क्रमशः साहित्यिक उपन्यासों की सृष्टि होने लगी।

आधुनिक काल में उपयोगी साहित्य का भी महत्व बढ़ने लगा। पश्चिमी सभ्यता के विस्तार से लेखकगण ऐसे नवीन विचारों से अवगत होने लगे जो केवल छंदों में व्यक्त नहीं हो सकते थे। विज्ञान, दर्शन, मनोविज्ञान साधारण जनता की सम्पत्ति हो चले थे और प्रतिदिन लोग अधिक संख्या में इनके सीखने का प्रयत्न कर रहे थे। ये विद्यार्थी हमारे यहाँ पहले भी थीं, परन्तु इन्हें लोग संस्कृत के माध्यम से ही सीखते थे और वह भी केवल अपने

ही लिए; जनता में प्रचार करने की प्रवृत्ति उनमें न थी। पश्चिम के संसर्ग से हमने ज्ञान और सत्य का प्रचार करना सीखा। इस उदारता ने हमें भिन्न-भिन्न विषयों का ज्ञान पुस्तकों के रूप में प्रकट करने को बाध्य किया, जिसके फलस्वरूप उपयोगी साहित्य का निर्माण हुआ, परंतु जब इन नवीन विचारों को अपनी भाषा में लिखने की आवश्यकता पड़ी, तब हमें अपनी भाषा का अभाव ज्ञात हुआ। हिन्दी का शब्द-भंडार इतना अपर्याप्त था कि विचार स्पष्टतापूर्वक व्यक्त नहीं किए जा सकते थे और हमें विवश हो कर संस्कृत, बंगला और अंगरेज़ी से शब्द लेने पड़े।

आधुनिक साहित्य में महान् परिवर्तन उपस्थित करने वाला दूसरा कारण पश्चिमी भावों और विचारों का प्रभाव तथा पश्चिमी सभ्यता का वैज्ञानिक दृष्टिकोण है। आधुनिक शिक्षा की दो प्रमुख विशेषताएँ हैं—यह आलोचनात्मक और वैज्ञानिक है। यह सदेह का पोषण करती है और गुरुडम की विरोधी है; प्रकृति की भौतिक सत्ताओं पर विश्वास करती है और अतिभौतिक अथवा अभौतिक सत्ताओं का अविश्वास है; व्यक्तिगत स्वाधीनता को घोषणा करती है और रूढ़ियों, परंपराओं तथा अधविश्वासों को शत्रु है। यह बुद्धिवाद, अध-भक्ति का ठीक उलटा है और इससे हमारे दृष्टिकोण में एक अभूतपूर्व परिवर्तन आ गया है। भारत का सामाजिक, धार्मिक और साहित्यिक इतिहास यह स्पष्ट कर देता है कि हमारे यहाँ बाह्य आचारा और उपकरणों ने वास्तविक धर्म और साहित्य को ढँक सा लिया। हम छुआछूत, खानपान और विवाह-संबंध में बड़ी पवित्रता रखते हैं, परंतु सत्य और अहिंसा का उतनी परवाह नहीं करते। हमारी कविता में छंदों की गति और यति मिलती है, उत्तम, मध्यम और अधम अत्यानुप्रास हैं, अलंकारों की भरमार है, रूढ़ियों और परंपराओं का अध अनुसरण है, परंतु वास्तविक कवित्व का पता नहीं। परंतु जब पश्चिमी सभ्यता के संपर्क से नया ज्ञान, नए आदर्श, नए विश्वास और नए सदेह जहाज़ों से लदकर हमारे देश में आने लगे, तब हमारी आँख खुली, हमने देखा कि मोतियों के बदले हमारे हाथ में काँच हो रह गये हैं।

अस्तु, प्राचीन परंपरावाद के स्थान पर इस युग में आधुनिक वैज्ञानिक और बुद्धिवादी दृष्टिकोण का स्वागत किया गया। बुद्धिवाद पहले प्राचीन अध-विश्वासों का विनाश करता है और फिर प्रत्युत उपकरणों से प्रयोगात्मक रीति पर चलकर नवीन सिद्धांतों का प्रतिपादन करता है। आधुनिक साहित्य में भी ठीक ऐसा ही हुआ। पहले-पहल साहित्यिक भाषा का परंपरा का विरोध हुआ और फिर प्राचीन साहित्यिक विधानों, विहान और अप्रचलित शब्दों

तथा व्याकरण की प्राचीन रूढ़ियों पर नुटारानात किया गया। प्राचीन नियमों, रूढ़ियों और विधानों की तीव्र आलोचना हुई और नए नियमों और सिद्धांतों का प्रतिपादन हुआ। निहारी के जिन दोहों पर गीति कवियों का अभिमान था वे अब उपहास की सामग्री बन गए। इस विरोध के परिणामस्वरूप प्रयोग (Experiment) का युग आता है जिसमें छंद, भाषा और शब्द के स्वयं में अनेक प्रयोग हुए।

इस प्रयोग-प्रवृत्ति से साहित्य के सभी प्रस्तुत उपकरणों को अनेक स्वरूपांतरों में मिलाकर विविध साहित्यिक रूपों का प्रचार हुआ। उपन्यास में महाकाव्य-तत्व (Epic element) के सम्मिश्रण से घटना-प्रधान, नाटक-तत्व (Dramatic element) के सम्मिश्रण में चरित्र-प्रधान, और गीति-तत्व (Lyric element) के योग से भाव-प्रधान उपन्यासों की रचना हुई। इसी प्रकार कविता में आख्यानक काव्य, गीति, प्रेमाख्यानक, काव्य, प्रबंध-मुक्तक, महाकाव्य, रासकाव्य इत्यादि विविध रूपों का प्रचार हुआ। सभी प्रकार के वर्णिक, मात्रिक और मुक्तक छंद और साथ ही साथ गजल, कव्वाली, उमर खैयाम के रचाइयात और अंगरेज़ी 'सॉनेट' के अत्यानुप्रास-क्रम (Rhyming-scheme) का भी प्रयोग किया गया। गद्य-रचना में काव्य के सभी गुणविशेष और अलंकारों का आरोप हुआ और गद्य में 'लय' (Rhythm) लाने का सफल प्रयत्न किया गया। शैली के भी विविध प्रयोग हुए। सारांश यह कि इस प्रयोग-प्रवृत्ति से साहित्य को सर्वतोमुखी प्रतिभा का परिचय मिला और विविध प्रकार के नवीन साहित्यिक रूपों का आविष्कार और विकास हुआ।

बुद्धिवाद का दूसरा प्रभाव आधुनिक साहित्य का यथार्थवाद की ओर झुकाव है। प्राचीन कवि अधिकशतः भावों की व्यञ्जना करते थे, वस्तुओं की नहीं। उदाहरण के लिए सेनापति का एक कवित्त लीजिए :

दूरि अदुराई 'सेनापति' सुखदाई देखौ,
 आई ऋतु पावस न पाई प्रेम-पतियो,
 धीर जलधर की सुनत धुनि धरकी औ
 दरकी सुहागिन की छोह-भरी छतियों।
 आई सुधि घर की, हिये में आनि खरकी,
 सुमिरि प्रानप्यारी वह प्रीतम की बतियो,
 धीती औधि आवन की जाल मन भावन की,
 बग भई धावन की सावन की रतियो।

यहाँ कवि ने इतनी नाप-तोल तो कर ही डाली थी कि विरहिणियों के लिए सावन की रात वायन के डग से किसी प्रकार छोटी नहीं है, परंतु उन्हें यह स्वप्न में भी ध्यान न आया होगा कि भोजन पकाने वाली नायिका की गोली लकड़ियों से कितनी दुर्दशा होती है। सत्यो की ओर उन कवियों का ध्यान ही न जाता था। परंतु बुद्धिवाद और वैज्ञानिक दृष्टिकोण के प्रभाव से आधुनिक कवि यथार्थवाद की ओर झुके। देखिए सत्यनारायण कविरत्न हेमंत का कितना यथार्थ चित्रण करते हैं :

रबी जहाँ सींची जावे, तहँ गेहूँ जौ लहराँय ।
सरसों सुमन प्रफुल्लित सोहँ, अति माला मँढराय ।
प्रकृति दुकूल हरा धारण कर, आनन अपना खोल,
हाव भाव मानहुँ बतलावै; ठाढ़ी करै कज्जोल ।
बरहा खोदत श्रमी कृपक वर, जल नहिँ कहूँ कढ़ि जाय,
सुरपी और फोवरा कर गहि, क्यारी काटहिँ धाय ।
चरसा गहँ 'राम आये' कहि, गाय गीत आमीन,
जीवन हेत देत खेसन कहँ, जीवन नित्य नवीन । इत्यादि ।

[सरस्वती, जनवरी १९०४]

इस यथार्थवाद का विशेष प्रभाव नाटक, उपन्यास और कहानियों में मिलता है। यथार्थवाद ने क्रमशः आदर्शवाद को पीछे छोड़ दिया। नाटकीय-विधानों (Dramaturgy) में यथार्थवादी परिवर्तन तथा अतिभौतिक सत्ताओं का साहित्य से निराकरण इसका प्रत्यक्ष प्रमाण है।

परंतु बुद्धिवाद की सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण देन स्वच्छंदवाद (Romanticism) की प्रवृत्ति का विकास थी। इसका आरंभ साहित्यिक रूढ़ियों और पांडित्य-प्रदर्शन के विरोध से हुआ। जनता ने इस नवीन प्रवृत्ति का उत्साहपूर्वक स्वागत किया। इस विरोध के फल-स्वरूप जिस खड़ी बोली-कविता के दर्शन हुए उसमें काव्यत्व नाम मात्र की भी नहीं था। कई वर्षों तक टूटी-फूटी भाषा में केवल इतिवृत्तात्मक छंदों की भरमार रही, फिर भी उनके प्रति जनता का उत्साह निरंतर बढ़ता ही गया, क्योंकि उनमें रीति-कवियों की रूढ़िगत-परंपरा और साहित्यिक पांडित्य का गंध न था। इसके अतिरिक्त उनमें प्रेम का विशुद्ध रूप और भावनाओं की उच्चता भी मिलती है। रीतिकालीन प्रेम इन्द्रियजन्य था। बिहारी के जिन दोहों पर राजा

जयसिंह ने एक एक स्वर्णमुद्रा पुरस्कार में दी थी, ये आधुनिक साहित्यिकों को सतुष्ट न कर सके वरन् उपहास का सामना बन गए। फिर पश्चिमी गन्तव्य के ससर्ग से दीन और दलितों के प्रति उदार भावना का उदय हुआ। गमान में स्त्रियों का आदर बढ़ने लगा। ये नायिका-भेद का प्रोत्साहित और अभिसारिका न रही, वरन् उनमें सीता और द्रौपदी के उच्च चरित्र और पवित्र भावना की अवतारणा होने लगा।

पश्चिमी सभ्यता के प्रभाव ने जिस स्वच्छुद्दवाद की प्रवृत्ति को प्रोत्साहन मिला, अँगरेज़ी साहित्य के अध्ययन में वह और भी अधिक पुष्ट और शक्तिमान् हो गया। शेक्सपियर के नाटक, स्फॉट के उपन्यास तथा शेली और कीट्स का ज्ञानाप्त स्वच्छुद्दवाद की भावना ने श्रोत-श्रोतार्थी। शेक्सपियर की नायिकाओं—अर्कोलिया, माराटा, पोर्शिया और जूलियट—ने भारतीय मस्तिष्क पर बड़ा गहरा प्रभाव डाला। अँगरेज़ी कविता, नाटक और उपन्यासों में नारीत्व का भावना रीतिकाल के नायिका-भेद में कहीं अधिक उच्च और पवित्र है। अँगरेज़ी साहित्य के अध्ययन में रीतिकालीन परंपरा और भावना के प्रति विरोध का भाव उदय होने लगा और प्राचीन साहित्यिक नियमों, विधानों और आदर्शों की अवहेलना होने लगी। हमारी सचि प्राचीन संस्कृत साहित्य और अँगरेज़ी साहित्य की ओर मुड़ चली।

स्वच्छुद्दवाद की प्रवृत्ति को पुष्ट करने के अतिरिक्त अँगरेज़ी साहित्य का प्रभाव आधुनिक हिन्दी साहित्य की शैली, काव्य-शास्त्र, रूप और उपादानों पर भी यथेष्ट मात्रा में पड़ा। उसने नवीन साहित्यिक रूपों के लिए नमूने और आदर्श उपस्थित किए, नए विषयों का श्रोत संकेत किया, हमारे शब्द भंडार की वृद्धि की, समालोचना के लिए नए-नए सिद्धांत दिए और कला की भावना को प्रोत्साहन प्रदान किया। परन्तु साथ ही उसने हिन्दी का अहित भी किया। कितने उत्साही युवक अँगरेज़ी साहित्य पढ़ पढ़ कर अनगिनता 'वादों' के दल-दल में फँस गए। कला कला के लिए' वाद ने तो हिन्दी में 'घासलेटी' साहित्य की सृष्टि की जिससे हिन्दी जनता और साहित्य दोनों का अहित हुआ। फिर इसी के प्रभाव से हमारा समय का बांध टूट गया और उच्छ्वस-लता तथा प्रलाप की धारा में सारा साहित्य बह चला।

अँगरेज़ी साहित्य के अतिरिक्त हिन्दी पर बँगला साहित्य का भी विशेष श्रृणु है। वास्तव में यह श्रृणु भी अँगरेज़ी साहित्य का ही है क्योंकि बँगला साहित्य ही अँगरेज़ी साहित्य से प्रभावित हुआ। अंतर केवल इतना ही है कि वह श्रृणु अँगरेज़ी सिद्धों में नहीं वरन् भारतीय सिद्धों में था जिसके

कारण हमें विनिमय की भंभटों से छुटकारा मिल गया । विदेशी भावों तथा विचारों के अनुकरण के लिए उन विचारों का पूर्ण रूप से नोनिवेश (Assimilation) और अपने वातावरण में रूपांतरित करना अत्यावश्यक होता है । बँगला साहित्य से हमें पाश्चात्य विचार मनोनिवेशित और रूपांतरित होकर मिले । द्विजेन्द्रलाल के नाटकों में हमें पाश्चात्य नाटकीय विधानों का भारतीय वातावरण के अनुरूप रूपांतर मिला, रवीन्द्रनाथ ठाकुर के गीतिकाव्यों में पाश्चात्य काव्य-कला का समावेश था और बकिम चद्र के उपन्यासों में स्कॉट की कला भारतीय भूषा में मिली । इससे हिन्दी के लिये अनुकरण का मार्ग बहुत ही सुगम हो गया और हमारे लेखक बँगला का अनुकरण और अनुसरण करने लगे । इसी कारण हिन्दी इतने थोड़े समय में इतनी उन्नति कर सकी ।

परिवर्तन की प्रक्रिया

आधुनिक काल का प्रारंभ १८३७ ईसवी से होता है जब कि दिल्ली में एक लिथोग्राफिक प्रेस (Lithographic Press) की स्थापना हुई । इससे पहले भी कलकत्ता के फोर्ट विलियम कॉलेज से कुछ हिन्दी पुस्तकें प्रकाशित हुई, परन्तु वे संख्या में बहुत कम थीं और उनका महत्त्व भी विशेष न था । १८३७ से हिन्दी पुस्तकों का प्रकाशन अबाध गति से चलता है । १८३७ के पश्चात् और भी कितने प्रेस खुले दिनमें धार्मिक ग्रंथों के साथ ही साथ संस्कृत साहित्य के काव्य और नाटक भी सस्ते दामों निकलने लगे । अँगरेजी स्कूलों और कॉलेजों में शिक्षित युवकों की संख्या भी क्रमशः बढ़ती जा रही थी । इस प्रकार एक ओर हमारी प्राचीन शिक्षा और साहित्य का प्रभाव बढ़ता जा रहा था और दूसरी ओर पाश्चात्य सभ्यता और शिक्षा के सपर्क से सामाजिक और राजनीतिक स्वातंत्र्य की भावना जड़ जमा रही थी । ज्ञान के उदय से लोगों में चेतना आ रही थी और फलतः परिवर्तन की भावना जाग्रत होने लगी । प्रत्येक विचारवान् व्यक्ति को अपनी वर्तमान दशा का अनुभव होने लगा और वह जीवन तथा साहित्य के प्रत्येक विभाग में परिवर्तन और विकास के लिए व्याकुल हो उठा ।

इन नवीन परिस्थितियों का प्रभाव हिन्दी साहित्य पर भी पड़ा । उन्नोसवीं शताब्दी का हिन्दी साहित्य, मूलतः एक गोष्ठी-साहित्य (Drawing-room-Literature) था जिसे कुछ इने-गिने साहित्यिक ही समझ सकते थे । कवि